МАСТАЦТВА

№4(241) КРАСАВІК 2003

ДЫЗАЙНЕР – УНІВЕРСАЛЬНАЯ ПРАФЕСІЯ

ФАТАГРАФІЯ І ПАЭЗІЯ ГЕОРГІЯ ЛІХТАРОВІЧА

«ЛІТ–АРТ» – МАСТАЦТВА ШРЫФТУ

РАМАНТЫЧНЫ СВЕТ ЛЯЛЕК

ДЗВЕ ДУМКІ ПРА «ЗГУБЛЕНЫ РАЙ»

ISSN 0208–2551

Георгій Ліхтаровіч. Каложская царква. Каляровае фота.

Візуальныя мастацтвы

Такую назву некаторыя віды мастацтва атрымалі пры канцы XX стагоддзя, мяркую, пераважна пад амерыканскім уплывам. Прыватным доказам такога меркавання служыць наяўнасць вельмі папулярнага ў ЗША выдання – «Visual Arts Journal», з якім мы цяпер вядзём перамовы наконт узаемадзеяння і абмену некаторымі актуальнымі матэрыяламі.

У дакладным сэнсе паняцце «візуальны» паходзіць ад лацінскага слова visualis – глядацкі, гэта значыць тое, што проста бачыцца, што можна назіраць вокам. Але гэтая прастата можа неймаверна ўскладняцца, калі паўстае праблема філасофскага асэнсавання памяці, фантазіі і ігры ў дачыненні да мастацтваў, названых візуальнымі, калі яны ўзнаўляюць галоўным чынам тое, што грунтуецца на зрокавым успрыманні, глядацкім назіранні.

Адна з найбольш вядомых класіфікацый мастацтваў, якую прапануе класічная эстэтыка, грунтуецца на размежаванні мастацтваў паводле характару іхняга ўздзеяння на органы пачуццяў. Згодна з гэтай класіфікацыяй мастацтвы падзяляюцца на глядацкія (візуальныя) і слыхавыя (гукавыя). У старажытнасці няцяжка было ілюстраваць прыкладамі гэтую першародную класіфікацыю – да першага раду мастацтваў адносілі жывапіс, да другога – музыку. Леанарда да Вінчы выкарыстоўваў у прапагандысцкіх мэтах (што стасавалася са светапоглядам Адраджэння) усходнюю прытчу пра валадара, які аддаў перавагу партрэту перад одай, а калі вершатворац запярэчыў, ён адказаў штосьці накшталт такога: «Лепш адзін раз убачыць, чым сто разоў пачуць...»

Але, як паказала ў далейшым гісторыя мастацтва, усё не так проста і ў гэтым, здавалася б, відавочным выпадку. Кінамастацтва спачатку безумоўна адносілася да глядацкіх (візуальных) мастацтваў. Нездарма ж яно насіла найменне «Вялікі нямы». Але ў 30-ых гадах XX стагоддзя гук, як вядома, прыйшоў у кіно і шмат у чым змяніў прыроду і самую сутнасць кінамастацтва. Многія майстры і гросмайстры «Вялікага нямога» (самы моцны прыклад з іх – Чарлі Чаплін) нават некалькі дзесяцігоддзяў ігнаравалі эстэтыку трансфармаванага па-новаму кінамастацтва...

Ёсць такая вельмі важная рэч, як нацыянальная традыцыя, якая не проста фарміруецца ў культуры цягам стагоддзяў, але і сама, у сваю чаргу, фарміруе пабудову культуры на ўласнай, своеасаблівай аснове. Калі ўзяць культурагенез усяго суперэтнасу – усходніх славян, то адпаведна гэтай самай нацыянальнай традыцыі ўсё ж дамінуючая роля ў ім належала слову (хоць і «умозрение в красках», па выказванню вядомага філосафа князя Я.Трубяцкога, у выглядзе ікон таксама займала пачэснае месца ў станаўленні мастацкай культуры ўсходніх славян). Таму з часоў Старажытнай Русі і да канца XX ст. менавіта пісьменнік з'яўляўся «ўладаром дум» у свядомасці як русічаў, так і пазней расіян, украінцаў, беларусаў... Але ёсць у чалавецтва і іншыя падыходы да пабудовы эстэтычнага свету. Найяскравейшы прыклад – японскі. Японская нацыянальная культура з глыбокай даўніны будавалася на візуальным стрыжні. Нават знакамітыя японскія вершы хоку (або хайку) пісаліся з абавязковым удзелам візуальнага пачатку, які часам выглядаў вядучым. Так, найвялікшы паэт Японіі Басё (XVIII ст.) быў цудоўным мастаком і каліграфам. І перш чым напісаць свае хоку (каліграфічна, таму што яны, зразумела, складаліся з іерогліфаў), ён маляваў у правым кутку аркуша звычайную карціну: вадаспад сярод зарасніка бамбуку або вяршыні снежных гор...

І, мабыць, таму цяпер вучня японскай школы не выпускаюць з 6-га класа, калі ён не адрознівае 24 адценні колераў. Гэтую норму вытрымліваюць не ўсе нашы нават прафесійныя мастакі...

З цягам часу на шмат парадкаў пашырылася поле глядацкага, таго, што звязана са зрокам. Калі, скажам, мастацкая фатаграфія прэтэндавала на ўваход у храм мастацтва, ёй (як і кіно) трэба было лічыцца з візуальнай прасторай, якая была сфарміравана жывапісам. Цяпер жа трэба мець на ўвазе, што існуюць тэлебачанне, відэо і Інтэрнет. Яны павялічваюць гарызонты візуальнай прасторы ў мноства разоў. Нездарма наш сучаснік сутыкнуўся (твар у твар!) з відэакліпавай культурай, у якой за лічаную колькасць хвілін (і нават секунд!) атрымлівае канцэнтрат інфармацыі – свядомай, напаўсвядомай і падсвядомай. І, канешне, далёка не ўся яна з'яўляецца мастацкай...

А сапраўдныя мастацтвы – прасторавыя, візуальныя – застаюцца з намі. Усе яны – архітэктура, жывапіс, скульптура, графіка. Да іх у XX стагоддзі далучыўся і дызайн – мастацкае канструяванне, якое заклікана аздобіць рэальнае жыццё чалавека, зрабіць яго больш гарманічным. Пераважна гэтым мастацтвам мы і прысвячаем гэты нумар нашага часопіса. Не забываючы, што ў сонм візуальных мастацтваў уваходзяць яшчэ кіно, відэо, тэлебачанне, мастацкае фота, часткова – тэатр і харэаграфія. І сур'ёзныя развażанні пра іх месца ў нашым жыцці і ўздзеянне на чалавека ў нас з чытачом наперадзе.

Вадзім Салееў,
доктар філасофскіх навук, прафесар.

МАСТАЦТВА

№ 4 (241)
красавік 2003

Аналітычна-асветніцкі часопіс па пытаннях тэорыі, гісторыі і практыкі нацыянальнага і сусветнага мастацтва

Заснавальнік – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

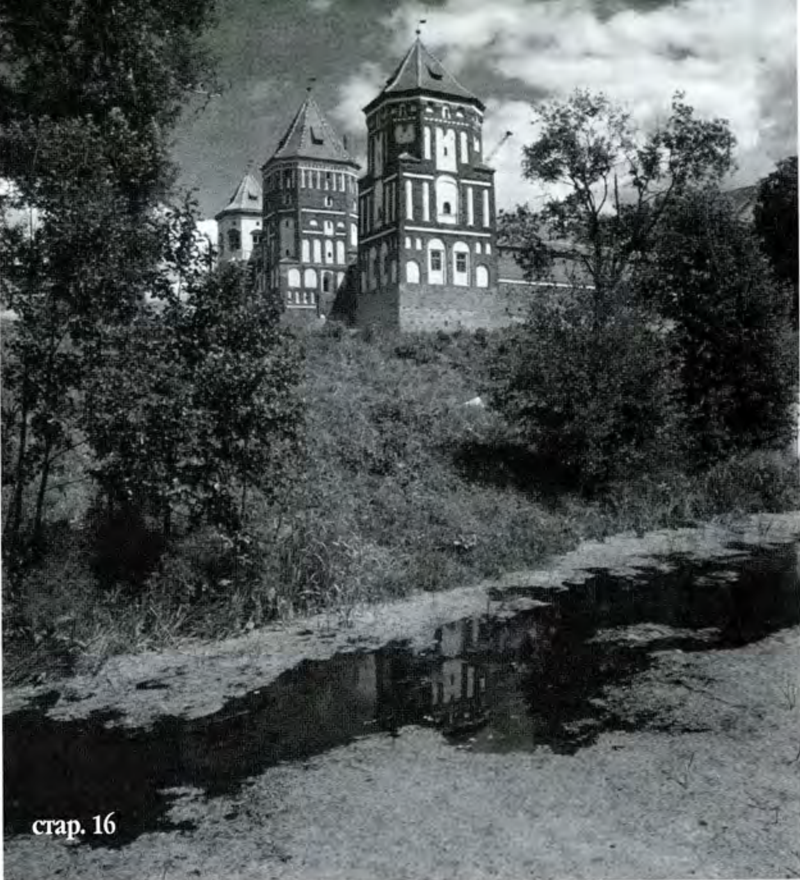
Галоўны рэдактар
Вадзім САЛЕЕЎ

Дызайн-макет
Андрэй Ганчароў,
Вячаслаў Паўлавец.
Камп'ютэрны набор
Іна Адзінец.
Камп'ютэрная вёрстка
Марыя Малец.
Стыль
Галіна Більдзюкевіч,
Алена Грамыка.
Мастацкі рэдактар
Вячаслаў Паўлавец.

Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чычэрына, 1.
Тэл: 289-34-67,
289-34-68,
234-57-41 (аддзел рэкламы),
234-57-23 (бухгалтэрыя).

Выдавец – рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «Культура і мастацтва».

Выдавецкая ліцэнзія ЛВ № 554 ад 17 студзеня 2003 г.


стар. 16


стар. 22

4(241)2003



стар. 4


стар. 51

АБ'ЯВА
для чытачоў і аўтараў часопіса
Кожны месяц 40 экземпляраў «Мастацтва» будуць паступаць у магазін № 18 Белсаюздруку (ст. метро "Плошча Перамогі", тэл. 284-31-06).


стар. 34


стар. 43

Дызайнер – універсальная прафесія

Гутарка са старшынёй Беларускага саюза дызайнераў, рэдактарам часопіса «PROдызайн» Дзмітрыем СУРСКІМ

Беларускаму саюзу дызайнераў споўнілася пятнаццаць гадоў. Пяцьсот чалавек з'яўляюцца сёння яго сябрамі (сярод іх немалая колькасць жанчын). Не такая ўжо сціплая лічба, калі згадаць, што напярэдадні стварэння саюза само слова «дызайн» не было шырокавядомым. Сярод яго сяброў сем чалавек – лаўрэаты прэмій Савета Міністраў РБ у галіне дызайну, два – лаўрэаты прэмій Прэзідэнта РБ "За духоўнае адраджэнне". Паводле статыстыкі, большасць сяброў саюза – спецыялісты графічнага дызайну, услед ідуць тыя, хто адносіць сваю дзейнасць да індустрыяльнага дызайну, мадэльеры, дызайнеры інтэр'ераў; меншая колькасць – спецыялісты па экспадызайну. Самая нешматлікая група дызайнераў – педагогі, фатографы, мастацтвазнаўцы, керамісты, ювеліры, тэкстыльшчыкі, жывапісцы. Сёння далёка не ўсе з вялікага кола беларускіх дызайнераў працуюць у Беларусі. Без асаблівых цяжкасцяў яны знаходзяць свае месца ў прафесійным асяроддзі Расіі, Францыі, ЗША, Германіі, Польшчы, Канады, Ізраіля, Украіны.

Восем гадоў кіруе Беларускім саюзам дызайнераў Дзмітрый Сурскі. Мінчанін. Заняткі мастацтвам пачынаў у студыі В.Сумарава. Скончыў Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут, вучыўся ў А.Чарнышова, І.Герасіменкі, Л.Талбузіна, Л.Міронавай. Быў мастаком-канструктарам Усесаюзнага навукова-даследчага інстытута тэхнічнай эстэтыкі, загадчыкам сектара інстытута "Белбыттэхпраект", мастаком на Мінскім мастацка-прамысловым камбінаце. З 1982 г. удзельнічаў у выставах, неаднаразова ўзнагароджваўся дыпломамі ўсесаюзных і рэспубліканскіх конкурсаў. Як дызайнер графічнага і індустрыяльнага кірункаў, выдатны плакатыст, ён мае 12 пасведчанняў на прамысловыя ўзоры і вынаходствы. У 1980-ых гадах ён канструяваў "джынсавы" аўтамабіль для моладзі, аўтаномны санітарна-гігіенічны комплекс, фірмавыя стылі прадпрыемстваў, з пачатка 1990-ых цалкам перайшоў да плакатнай творчасці. Сёння Дзмітрый Сурскі – госць часопіса "Мастацтва".

– Дызайнераў рыхтуюць многія ВНУ краіны. Гэта не толькі Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў, але і Еўрапейскі гуманітарны інстытут, Інстытут сучасных ведаў, Віцебскі тэхналагічны універсітэт, усе мастацка-графічныя аддзяленні абласных універсітэтаў. Дызайнерамі становяцца многія архітэктары. На факультэце архітэктуры Мінскай політэхнічнай акадэміі ўжо адкрылася кафедра дызайну. А калі дадаць сюды вучылішчы, ліцэі, тэхнікумы лёгкай прамысловасці, якія рыхтуюць мадэльераў! Так што спектр дызайнерскай спецыялізацыі ў рэспубліцы сёння досыць вялікі. Склалася парадаксальная сітуацыя: навучанне па спецыяльнасці «дызайн» амаль паўсюдна платнае, спецыялістаў выпускаецца многа, ВНУ не ведаюць, як іх размеркаваць, а ў той жа час многім фірмам і ўстановам патрабуюцца дызайнеры, пра што сведчаць шматлікія аб'явы ў газетах.

Новая ідэя, якую прэзідэнт БСД Д.Сурскі збіраецца ажыццявіць з 24 па 27 чэрвеня, – правядзенне Дызайн-біржы-2003. Ён мяркуе звесці разам усіх прадстаўнікоў дызайнерскіх груп і іх адгалінаванняў у Беларусі. І таму запрашае да супрацоўніцтва ў Нацыянальным выставачным цэнтры "Белэкспа" свабодных дызайнераў, мастакоў, фатографаў, архітэктараў, праектантаў, канструктараў і вынаходнікаў, а таксама дызайн-студыі, архітэктурныя бюро, арт-галерэі, салоны мэблі, выдавецтвы, рэкламныя і мадэльныя агенцтвы, установы дызайн-адукацыі, патэнтных паверaных, пастаўшчыкоў матэрыялаў і тэхналогій для дызайнерскай дзейнасці, вытворцаў адпаведнай прадукцыі. Спектр інтарэсаў БСД досыць вялікі. Дызайн-біржа будзе падзяляцца на пэўныя раздзелы. Гэта дызайн-кантакт (прафесійная інтэграцыя і кааперацыя дызайнераў, а таксама тых, хто хоча прадаць або набыць ідэю ці праект), дызайн-адукацыя (акрамя інфармацыі, дзе і як можна набыць прафесію, тут будуць прадстаўлены лепшыя студэнцкія праекты), дызайн-сатэліт (інструменты, матэрыялы, тэхналогіі), дызайн-прадукт (проста прыгожыя рэчы), дызайн-узровень (вылучэнне на Дзяржаўныя прэміі 2004 года) і дызайн-інфа (часопісы, кнігі, каталогі, CD, семінары, лекцыі).

– Выстава спецыяльна спланавана на чэрвень, калі ўжо закончыцца абарона дыпломных работ і мы таксама зможам правесці конкурс сярод лепшых з іх. Выстава павінна паказаць, што рэспубліка мае пэўныя набыткі і напрацоўкі ў галіне дызайну. І адначасова прыцягнуць увагу дзяржавы да праблем. Магчыма, нам удасца знайсці агульныя інтарэсы з таварыствам спажыўцоў. Некалі гэта таварыства рыхтавала выставы антыдызайну, дзе паказвала айчынныя вырабы прамысловасці жахлівых якасці і выгляду. Магчыма, такая экспазіцыя адбудзецца і ў рамках Дызайн-біржы-2003. Мне здаецца, што прыспеў час стварыць у рэспубліцы кансультацыйны цэнтр, дзе можна было б праводзіць экспертызу дызайнерскіх распрацовак, напачатку бясплатна. На самай справе, сёння многія прафесійныя таленавітыя дызайнеры сыходзяць з прамысловай сферы дзеля лепшага заробку. Яны займаюцца інтэр'ерамі, паліграфіяй, рэкламай. Але ўсе маюць жаданне паспрабаваць сябе ў сапраўдным мастацтве яшчэ раз.

Аднак наіўна думаць, што дызайнер будзе ў цішыні майстэрні ствараць праект, выраб якога каштуе вялікіх грошай. Усе праекты ствараюцца пад канкрэтную тэхналогію, матэрыялы. Праўда, сёння наша прамысловасць займела заганную практыку не ствараць індывідуальны дызайн новай рэчы, а проста нелегальна выкарыстоўваць заходнія варыянты дызайнерскіх распрацовак. (Так, напрыклад, адбываецца на заводзе "Віцязь", калі за аснову бярэцца знешні выгляд "ходкага" ўзору заходняй маркі тэлевізара, а справа дызайнераў завода – дапрацаваць яго так, каб прадпрыемства не абвінавацілі ў запазычанні.) Але ў сферах, дзе патрабуецца сапраўдны прарыў, дзе рынак трэба заваёўваць, без арыгінальных дызайнерскіх распрацовак не абысціся.

На жаль, фінансавае становішча ў Беларускім саюзе дызайнераў складанае. Саюз практычна нічым не можа дапамагчы сваім сябрам, ён не мае ўласных плошчаў, майстэрняў, выставачнай прасторы. Не можа жыць з арэнды, як Беларускі саюз мастакоў, наадварот, ён сам з'яўляецца арандатарам. Кошт памяшканняў, дзе ўжо стала абасналіся саюз і яго часопіс "PROдызайн" (на вуліцы Брылеўскай, 14), падняўся да той мяжы, што ставіць пад пагрозу існаванне часопіса, выданне якога аплачвае саюз. Адзіны набытак БСД за гады існавання – камп'ютэры, атрыманыя па гранту прэзідэнта. А таксама выдатная калекцыя плакатаў, якая налічвае ўжо трыста адзінак.

– У 1999 годзе мы задумалі вялікую мастацкую акцыю – выставу беларускага плаката. Гэты жанр быў заўжды папулярны ў Беларусі, але сёння стаіць на мяжы знікнення. Маімі паплечнікамі ў арганізацыі выставы былі Сяргей Еўлампіеў і Міхал Баразна. Мы самі патэлефанавалі ўсім, хто займаўся і займаецца плакатам, хто мае хатнія калекцыі, і прапанавалі ўдзел у выставе. Доўга шукалі спонсара. Нечакана адгукнулася кампанія "WEST", з яе дапамогай былі зроблены рамы для экспанавання плакатаў, 200 штук. Гэта значны набытак, калі ўлічыць, што сёння адна рама каштуе больш за 20 долараў. Цяпер мы захоўваем плакаты ў памяшканні БСД, для іх зроблены спецыяльныя паліцы. Некаторыя з твораў сталі ўжо ўласнасцю саюза дызайнераў, некаторыя ўзяты на адказнае захаванне, напрыклад, частка, якая датычыцца 1940 – 1950-ых гадоў. Гэтыя плакаты соц-арта сёння ўжо рарытэты і маюць гістарычную каштоўнасць. Цягам апошніх гадоў калекцыя час ад часу выстаўлялася: у Польшчы, у Віцебску. Мне хацелася б здзейсніць даўнюю сваю задуму – стварыць музей беларускага плаката. Пачаць можна было б з галерэі, размясціўшы яе ў двух вялікіх пакоях існуючага памяшкання саюза. Для гэтага мы павінны зрабіць невялікі рамонт, адчыніць дзверы на вуліцу для наведнікаў. Адначасова мы маглі б экспанаваць там каля ста плакатаў і такім чынам закласці падмурак будучага музея.

Дарэчы, калекцыя плакатаў Беларускага саюза дызайнераў штогод павялічваецца. Напрыклад, работы Я.Тараса (аднаго з вядомых праслаўленых плакатыстаў) перадала саюзу дызайнераў яго ўдава. Дзмітрый Сурскі спадзяецца, што пасля адкрыцця галерэі ў Беларусі знойдзецца нямала людзей, якія з задавальненнем таксама ахвяруюць плакаты, што часта без асаблівай патрэбы захоўваюцца на паліцах. А сярод іх могуць быць сапраўдныя шэдэўры.

Сярод значных і паспяховых праектаў Беларускага саюза дызайнераў – выданне штоквартальнага часопіса "PROдызайн". Паўтара года ўжо існуе часопіс, выйшла сем нумароў, першыя з іх сталі сапраўднымі рарытэтамі. Шэсць нумароў – гэта не так і многа, але яны засведчылі актуальнасць з'яўлення спецыялізаваных матэрыялаў пра дызайн, якому раней не надавалася належнай увагі ў беларускім перыядычным друку. Кола інтарэсаў часопіса "PROдызайн" значна шырэй, чым спецыфічныя прафесійныя пытанні. Гутарка на яго старонках можа ісці пра мэблю і шкло, пра перформанс і жывапіс, пра эстэтыку газетнай паласы і дзіцячыя студыі малявання. Дызайнер не можа замкнуцца ў коле толькі сваіх уласных вобразаў, як мастак, ён павінен ведаць і адчуваць патрэбы рэальных людзей. Менавіта разгляд спецыфічных праблем нашага асяроддзя стаў адной з задач выдання Беларускага саюза дызайнераў. Часопіс з кожным нумарам набывае больш еўрапейскі выгляд, рэклама не ўспрымаецца навязлівым дадаткам, а змест можа зацікавіць нават непрафесіянала.

Гутарыла
Наталля ШАРАНГОВІЧ.









На стар. 4–5 вокладкі часопіса PROдызайн.

Дызайн і яго альтэрнатывы

Уладзімір МАІСЕЕЎ

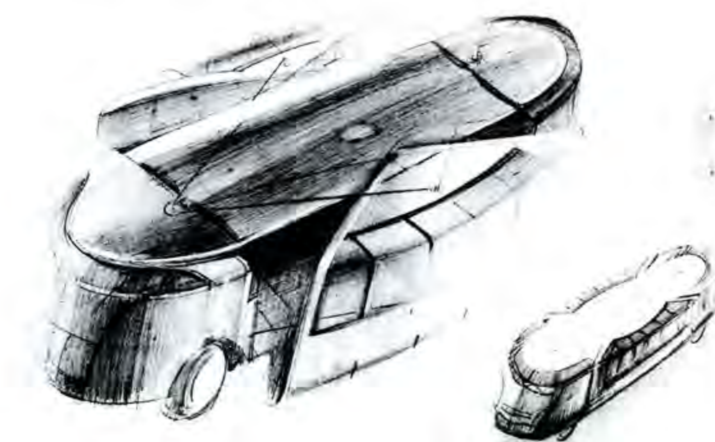
Маісееў Уладзімір Стэфанавіч – кандыдат мастацтвазнаўства, загадчык аддзела Нацыянальнага дызайн-цэнтра, сябра Беларускага саюза дызайнераў.

Наш час – час пераацэнкі шмат якіх каштоўнасцяў, час выпрабавання на маральнасць і сапраўдную духоўнасць. Вялікія і малыя ўзрушэнні грамадства ў цэлым закранаюць і кожную яго часцінку – чалавека як асобу, прафесіянала, грамадскага дзеяча. Як праламляюцца кардынальныя змяненні рэальнасці ў суб'ектыўным поглядзе на яе дызайнера – спецыяліста, які самым цесным чынам звязаны з сацыяльнай рэчаіснасцю, эканомікай, культурай, ідэалогіяй?

Перабудова нашага жыцця, тыя аб'ектыўна непазбежныя цяжкасці, якія суправаджаюць амаль кожны працэс аднаўлення, падштурхоўваюць нас, незалежна ад нашага жадання ці нежадання, да рашэння вельмі няпростых прафесійна-этычных праблем. Паспрабуем, зыходзячы з карціны сённяшняй практыкі, абазначыць іх.

Сёння ў рэспубліцы маецца даволі развіты прамысловы патэнцыял, які арыентуецца на вытворчасць сучаснай тэхнічна складанай, навукаёмістай прадукцыі, высокія тэхналогіі абароннай прамысловасці, кваліфікаваныя інжынерныя кадры. Тэхнічныя паказчыкі многіх тавараў набліжаюцца да ўзроўню міжнародных стандартаў. І разам з тым ёсць шэраг мінусаў: практычная адсутнасць сыравінных крыніц і энерганосьбітаў, тэхналагічная адсталасць многіх прадпрыемстваў, невысокая якасць канструкцыйных і дэкаратыўна-аддзелачных матэрыялаў. Далёка не заўсёды знаходзіцца на належным узроўні культура вытворчасці. Адсутнасць у канструктарскіх службаў прадпрыемстваў дастатковага вопыту праектавання спажывецкіх уласцівасцяў прамысловых вырабаў негатыўна ўздзейнічае на якасць прадукцыі. Нярэдка ўзровень эксплуатацыйных якасцяў вырабаў аказваецца нізкім з-за недастатковай дастасаванасці рэчы да чалавека, нязручнасці ў карыстанні, захаванні, транспартаванні. У прадукцыі многіх вялікіх, нядрэнна аснашчаных прадпрыемстваў не назіраецца ўласнага, пэўна акрэсленага «твару», які распазнаецца і выклікае прыхільнасць спажыўца. Такі «твар» вызначаецца дызайнам як «фірмавы стыль».

Парадаксальна, але ў сітуацыі актуальных эканамічных цяжкасцяў, перш за ўсё цяжкасцяў збыту прадукцыі, на многіх беларускіх прадпрыемствах скарочаны або зусім расфарміраваны службы дызайну. Гэта якраз тыя самыя падраздзяленні, што заклікаваны клапаціцца пра канкурэнтаздольнасць прадукцыі, садзейнічаць павышэнню яе якасці, узроўню спажывецкіх уласцівасцяў і эстэтычных паказчыкаў аб'екта.



Пошукі канцэптуальнага рашэння знешняга выгляду і інтэр'ера аўтобуса малога класа. Нацыянальны дызайн-цэнтр. Дызайнеры: С.Паланевіч, В.Солнца, Н.Стас, А.Фандзюхін.

Інтэлігент-канструктар знаходзіцца нярэдка ў стане няўпэўненасці. Інтэлігентнасць спараджае комплексы – нешта накшталт пачуцця прафесійнай непаўнавартаснасці, раздвойвання. У адзінай асобе існуюць незалежна адна ад другой дзве розныя сутнасці – «інжынер» і «спажывец». Прычым «інжынер» не можа адказаць у належнай ступені на запатрабаванні «спажыўца», а «спажывец» – не прымае безагаворачна таго, што зрабіў «інжынер». Дзе ж тут дызайнер – пасрэднік паміж тым і другім? Ён знік. Ад дызайну рэчаў, прадметаў перайшоў да графічнага дызайну, распрацоўкі рэкламы, інтэр`ера.

Вымушаны перапынак у запатрабаванасці дызайну ў вытворчасці прамысловых вырабаў зацягваць небяспечна, але ён дае магчымасць агледзецца і вызначыцца ў сённяшняй сітуацыі. А яна не з простых – барацьба за рынак з шэрага тэарэтычных імператываў і імітацыі раней зробленага перайшла ў самую жорсткую, суровую практыку. Барацьба без форы, без якіх бы то ні было льгот і скідак, таму што канкурэнт – прывабны замежны тавар – ужо тут, у нашых крамах.

Калі разглядваць дызайн як неад'емны фактар эканомікі, нельга выпускаць з-пад увагі больш тонкую матэрыю. Дызайн – гэта магутны фактар і факт культуры. Які ж дызайн у гэтым ракурсе нам патрэбны? Якімі ідэямі трэба яго напоўніць, якой ідэалогіяй трэба кіравацца, каб садзейнічаць гарманізацыі грамадства, якое перажывае сёння балючыя працэсы сацыяльнай ломкі? Якім шляхам ісці? Выбар шмат у чым залежыць ад прафесійнай і грамадзянскай пазіцыі, маралі і каштоўнасных арыенціраў асобы спецыяліста.

Можна і, напэўна, трэба ўлоўліваць стылістыку фарматварэння, якую дыктуе мода сённяшняга дня, неабходна ўлічваць патрабаванні спажывецкага рынку, не забываючы, аднак, пра тое, што дызайнер уласным сваім прадуктам удзельнічае ў фарміраванні густу і запросаў спажыўца. Таму не варта толькі паўтараць вядомае, капіраваць чужыя культурныя ўзоры. Здаровае творчае імкненне павінна пасоўваць дызайнера на пошукі новых, няходжаных шляхоў.

Перад дызайнерам – бязмежнае мора актуальных стылістычных сістэмаў. Сучасная тэхналогія здольна ажыццявіць у матэрыяле практычна ўсё, любую форму, прапанаваную праектантам. Усёмагутнасць Тэхналогіі – спакушэнне для дызайнера, проба густу, праверка асабістых эстэтычных прыхільнасцяў. Урэшце прадукт працы дызайнера – гэта прадукт ягонага светапогляду і творчых намераў.

Павялічваецца колькасць рэчаў вакол чалавека, што немінуча зніжае каштоўнасны змест, значнасць кожнай з іх паасобку. І гэта, не зважаючы на імкненне дызайнера зрабіць нешта новае, арыгінальнае, адкрыць іншае, параўнальна са звыклым, эстэтычнае гучанне рэчы.

На дызайне таксама ляжыць частка адказнасці за разбэшчванне спажыўца. Дызайн мае дачыненне да залішне высокіх тэмпаў абнаўлення прамысловай прадукцыі непасрэднага спажывання. Ён адказны за паскарэнне маральнага старэння вырабаў пад уздзеяннем штучна сфарміраваных модных тэндэнцый, бо вымушаны забяспечваць абавязковую ўмову існавання тэхнічнай цывілізацыі – бесперапыннае аднаўленне, пастаяннае функцыянаванне глабальнага прамысловага арганізма.

Нястрымная энергія інавацый у тэхнасферы жывіць і дызайн, стымулюе развіццё ягонай творчай лабараторыі. Аднак узнікае ўражанне, што лавінападобны працэс аднаўлення захоплівае ў сваё рэчышча і выціскае ва ўчарашні дзень візуальныя формы, што як быццам не страцілі яшчэ свайго патэнцыялу эстэтычнага ўздзеяння на чалавека. Такім чынам навязаны тэмп змяненняў візуальнага асяроддзя перавышае «нармальную» чалавечую неабходнасць у падобных зменах.

Усведамленне ўсіх названых акалічнасцяў, магчыма, здольна ўплываць на светапогляд дызайнера, на ягоную прафесійную пазіцыю. Хоць ацэнка іх як фатальных або як цалкам звычайных – права індывідуума.

Якія ж яны – новыя сацыяльна-каштоўнасныя арыенціры нашага дызайну? У значнай ступені яны супадаюць з агульнымі прафесійнымі мэтамі. Гэта, напрыклад, устаноўка на дэмакратычны, «эканомны» дызайн – эканомны па вытворчых выдатках, па візуальнай мове; дызайн, які стварае рэч, максімальна «прыладкаваную» да карыстальніка, камфортную для яго.



Швейная бытавая машына. Нацыянальны дызайн-цэнтр. Дызайнер Г.Шакавец.

У шырокім сэнсе слова – гэта ўстаноўка на экалагічны дызайн, прадукт якога не толькі чысты, нашкодны ў эксплуатацыі і не забруджвае прыроднае наваколле. Ён – не агрэсіўны, спакойны, гарманічны. Ён – ветлівы і разумны доўгажыхар, які з цягам часу становіцца блізкім, неабходным гаспадару. Такая рэч – своеасаблівы антыпод да рэчы-эфемерыды, прадмета ўмоўна ці літаральна аднаразовага ўжытку, якім яшчэ ганарыцца сучасная цывілізацыя. Уласна кажучы, менавіта ў такім поглядзе на рэч з адроджанай каштоўнасцю знаходзіцца інтарэс дызайну і спажывецкага рынку да традыцыйных «класічных» матэрыялаў – да вырабаў з натуральных камянёў, дрэва, керамікі.

Змены густаў і прыярытэтаў у культуры спажывання непазбежныя. У рэфлексіях чалавечай свядомасці ўсё часцей узнікае настальгія па «сапраўднаму», першаснаму, адпаведнаму прыродзе. У дызайне гэта праяўляецца як пільная ўвага не толькі да візуальных, але і да тактыльных уласцівасцяў прадмета. (Для параўнання: у музыцы мы назіраем зварот цікавасці да «жывога» гуку, у кіно – да выкарыстання мастацкага прыёму здымкі ў рэальным часе.)

Чалавек зважае найперш на тое, што даецца яму ў непасрэдных адчуваннях праз органы пачуццяў. Так і праектанта ў дызайне вабяць дакладнасць, пэўнасць, якія служаць першапрычынай і крыніцай інспірацый для разважлівай логікі і вобразнага мыслення. Такім чынам, дызайн шукае апору ў сталых каштоўнасцях, імкнецца набыць гуманістычны змест. Пакуль, аднак, нас акружае мноства рэчаў, знешне прыгожых, зробленых беззаганна, але «чужых», стэрыльна-аднастайных. Рэчы абязлічаныя, пазбаўленыя цеплыні, робяцца разнастайнымі праз амаль узаконеную мастацтвазнаўцамі эклектыку ў пабудове формы. Крытэрый стылістычнай вытрыманасці, візуальнай цэласнасці формы трактуецца цяпер больш свабодна.



Комплекс санітарна-гігіенічны (эксперыментальны праект). Нацыянальны дызайн-цэнтр. Дызайнер Д.Сурскі.

Дызайн адказны за экалогію прадметна-матэрыяльнай галіны культуры, за захаванне яе гуманістычнай асновы, паколькі звязаны з вытворчасцю вялізнай колькасці тыражаваных рэчаў, што акружаюць чалавека паўсюль: у офісе і тэатральнай зале, у доме і на вуліцах горада. Дызайн, як думаецца, не ў апошнюю чаргу адказвае за ахову культурнага наваколля ад выдаткаў рынкавай экспансіі. Так, рэклама расквечвае, ажыўляе, але часам і псуе гарадскі пейзаж. Нярэдка яна парушае гармонію архітэктурнага збудавання, уносіць сумятню і ўспрымаецца як безгустоўны макіяж на твары будынка.

Адна са складаных праблем: як сумясціць, прымірыць эканамічную ангажаванасць і высокае культурнае прызначэнне дызайну? У гэтай сувязі ўзнікае пытанне аб актуальнасці ідэі «жыццебудовы», што нарадзілася ў славянскім дызайне на пачатку XX стагоддзя. Ва ўсякім разе, наш сучасны дызайн яўна мае патрэбу ў абноўленай ідэалогіі, у адраджэнні актыўнага, дзейнага духоўна-маральнага пачатку. Прычым самасцвярджэнне беларускага дызайну на міжнародным узроўні можа здзейсніцца толькі тады, калі наш дызайн звернецца да каштоўнасцяў нацыянальнай культуры, калі будзе шукаць у іх крыніцу своеасаблівасці, непаўторнасці праектных вырашэнняў. Шлях жа запазычвання моднай формы, прыёмаў фарматварэння, «знятых» з не горшых нават замежных аналагаў і ўзораў, адразу ставіць дызайнера на другую ролю – ролю імітатара, пераймальніка. Між тым традыцыі «народнага» дызайну, адменны спосаб светаўспрымання, выяўлены ў рукатворным прадукце, у стане абазначыць няходжаныя сцежкі ў форматворчасці, спрыяць нараджэнню сапраўды новых ідэй.

Рысы новага беларускага дызайну падказваюцца этнічным характарам славяніна – прастатой і мяккасцю, ураўнаважанасцю, блізкасцю да прыроды, схільнасцю да эканомных, выверaных, дыхтоўных рашэнняў, якія ўвасабляюцца ў рацыянальнай, прадуманай канструкцыі, у знешне сціплай, але выразнай форме вырабаў.

Паспрабуем рабіць рэчы, найлепшым чынам прыстасаваныя для выкарыстання і ў той жа час адэкватныя нашаму светаўспрыманню, і тады ёсць шанс, што «неагульны выраз твару» з'явіцца ў беларускага дызайну.

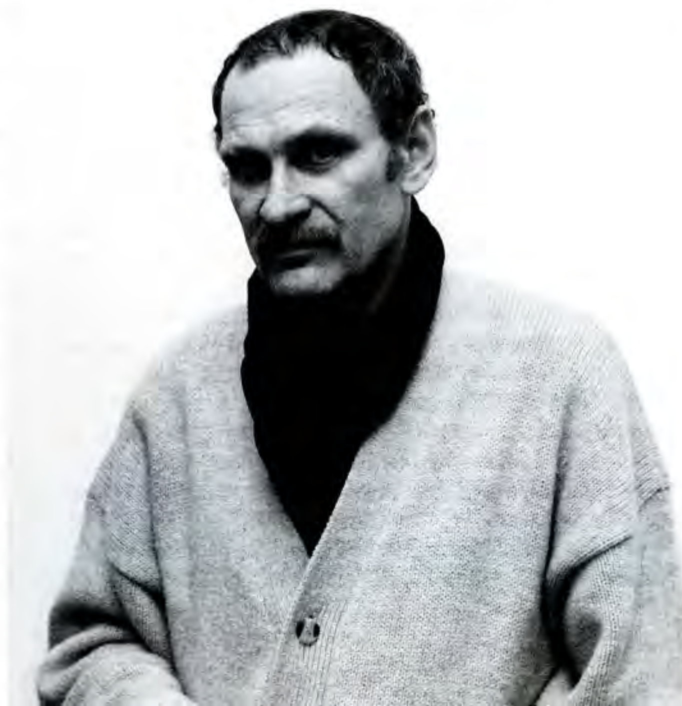
Леанід Хобатаў:

“Жывапіс памёр. Няхай жыве жывапіс!”



__Леанід Хобатаў__ нарадзіўся ў 1950 годзе ў г. Рэчыца Гомельскай вобласці. Скончыў Рэспубліканскую мастацкую школу (1969), Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут – аддзяленне манументальнага жывапісу (1981). Вучыўся ў прафесара Г.Вашчанкі. Сябра Беларускага саюза мастакоў. У 1986 г. уступіў у творчае аб'яднанне «Няміга – 17», да 1999 г. быў яго старшынёй. Сёння з'яўляецца дырэктарам Рэспубліканскай мастацкай галерэі пры БСМ (былы Палац мастацтваў).

Леанід Хобатаў вызначае свой шлях у мастацтве як адыход ад рэальных формаў у бок абстрагаванасці. Але пры гэтым ён шукае суадносіны паміж прыродай і жывапіснай формай. Ён не пашырае свае эксперыменты ў прастору новых тэхналогій, імкнецца раскрыць магчымасці традыцыйнай тэхнікі алейнага жывапісу.



Матэрыял праілюстраваны графікай Л.Хобатава розных гадоў.

... З Палацам мастацваў, што ў сталіцы на вуліцы Казлова, мы заўжды звязвалі вобраз беларускага выяўленчага мастацтва. Тут фарміраваліся яго тэндэнцыі, азначаліся моцныя і слабыя бакі. Палітыка Палаца мастацтваў адлюстроўвала палітыку дзяржавы, часта і сам ён фарміраваў палітыку ў сферы выяўленчага мастацтва. Тут выказваліся не толькі жывапісныя ці скульптурныя прыхільнасці, але знаходзіла сваё месца розная інсталяцыйная «бутафорыя» – пудзілы, сцягі, аж да унітазаў – мастакі ж таксама грамадзяне, якія маюць права голасу і права на экстрэмальныя формы самасцвярджэння.

Светлы, але залішне халодны з восені да вясны і таму няўтульны будынак зусім непадобны на палац. Ён не захаваў у сабе сталай атмасферы – яна змянялася разам са змяненнямі “клімату” ў краіне. Здаецца, у апошняе дзесяцігоддзе тут не было цеплыні ні да мастакоў, ні да гледачоў – і ў прамым, і ў пераносным сэнсе. Я часта пытаюся ў сябе: калі ж тут пачнецца сапраўдная “адліга”?

...Сёння шмат гаворыцца пра наша сапсаванае грамадства і жорсткіх, цынічных людзей. Мастак не дае адказаў на пытанні, кім мы з'яўляемся і куды імкнёмся. Але ён сваёй творчасцю прымушае думаць і шукаць, адчуваць і спачуваць. Мастацтву часта надаецца большае значэнне, чым яно заслугоўвае. Але, бясспрэчна, мастак – творца не толькі фізічных вобразаў. Ён праз вобразы ўздзейнічае на нашы думкі і часта іх фарміруе.



Жывапіс мёртвы, як і само мастацтва, якое стала камерцыялізаваным і скіраваным на продаж. Бездухоўнасць прывяла да бясформеннасці, творы ўспрымаюцца як агрэсіўныя і жорсткія... Можна і далей працягваць ланцужок абвінавачанняў у адрас сучаснага мастацтва і сучасных мастакоў. Але ўсё гэта каторы раз пацвярджае, што адказнасць мастака вялікая. І ён тую адказнасць усведамляе.

...Прымусіць мастака прыадкрыць свае думкі, загаварыць – няпростая задача. Мастакі часта памыляюцца, але часта менавіта тыя з іх, якія спачатку блукаюць і шукаюць свой шлях, уяўляюць для мастацтва найбольшую цікавасць. Праўда творчасці схавана так глыбока, што даводзіцца даходзіць да яе гадамі. І для гэтага мастаку часта не хапае ўнутранай свабоды. А мастак жа мусіць выбіраць незалежны шлях, які нярэдка заканчваецца эпатажам.



Калі раней мастак не задумваўся над пытаннямі колеру, прасторы, дык гэта таму, што ён быў прывязаны да рэаліяў. Мастак быў «рэалістычны і класічны». Я сам больш за ўсё баяўся класіцызму і маньерызму, бо адчуваў іх праявы ў сабе. І ўсімі магчымымі сродкамі імкнуўся развітацца з такім уплывам назаўсёды. Тым не менш па-сапраўднаму я вучыўся ў Пецярбургу, на выставах рускай класікі, на прыкладах італьянцаў, іспанцаў, французаў, англічанаў.

...Сёння многія маладыя мастакі пытаюцца: а ці патрэбна нам акадэмічная адукацыя? Патрэбна. Без акадэмічных навыкаў мастак будзе займацца не чым іншым, як самадзейнасцю. Не многім прырода дала ўсё ад нараджэння. Такія выпадкі вядомыя, але гэта хутчэй выключэнне з правілаў. Без мастацкай адукацыі мастак ніколі не дасягне неабходнага ўзроўню, будзе пераймальнікам. Мастака без адукацыі заўжды вылучаеш сярод іншых па мноству прэтэнзій да яго майстэрства.

Я разумею тую моладзь, якая пасля заканчэння акадэмічнай адукацыі скардзіцца на моцнае ўздзеянне стылю прызнаных майстроў. Цяжка пазбаўляцца звычак. Але, на мой погляд, менавіта пошукі свайго, новага – гэта адна з найскладаных задач, якую павінен вырашыць малады мастак, каб развіць у сабе самастойнасць мыслення. У гэтым пераадоленні ён мусіць праявіць свае валявыя якасці, без якіх творчая асоба проста не фарміруецца.

Каб крочыць наперад, трэба дасканала ведаць сусветную культуру. Гэтак сама, як неабходна для фарміравання творчай асобы падарожнічаць, бачыць, камунікаваць. Нельга замыкацца. Калі няма новых уражанняў, мастацтва становіцца правінцыйным. Канешне, прыемна ўяўляць сабе, што ты – геній (калі ты нікога іншага, апроч сябе, не заўважаеш), але не варта ўпарціцца ў сваім няведанні. Надзвычай важна ўмець ламаць свае стэрэатыпы. Напрыклад, раней многія мастакі-жывапісцы пагардліва ставіліся да мастацтва фатаграфіі. Сёння ж усе зразумелі, што фатаграфія – гэта рэч інтэлектуальная, змястоўная, тонкая і вартая самай пільнай увагі. Фатаграфія нарадзіла новы мастацкі вобраз, і гэта дае ёй права называцца мастацтвам.

Пераадольваючы стэрэатыпы, мы развіваем мастацтва, даём яму свабоду і новае дыханне. Пошук новай мовы – гэта адна з асноўных задач мастака. Яшчэ ў 1990-ыя гады, вярнуўшыся з падарожжа ў Францыю, я прыйшоў да высновы, што жывапіс памёр. І ў гэтым была частковая праўда, таму што якраз у той час адбываліся мастацкія катаклізмы, тэрыторыю нашай рэспублікі захліснулі розныя новыя заходнія

Істамянок Эльвіра Анатольеўна – *студэнтка Еўрапейскага гуманітарнага універсітэта.*

«хвалі». Перформанс, інсталяцыя, відэа-арт народжаны менавіта такімі пошукамі новага. Але нашаму беларускаму мастаку не варта слепа імітаваць заходнія ўзоры. Толькі самастойнае развіццё дапаможа нам знайсці сваю нішу ў сусветным мастацкім працэсе.

...Некалькі словаў наконт крытыкі. Часам нашы мастацтвазнаўцы задавольваюцца артыкуламі «агульнакультурнага» зместу, але хочацца ў іх бачыць глыбіню спасціжэння твора настолькі, наколькі гэта заяўляе мастак. Калі мастацтвазнаўца здольны адэкватна ацэньваць мастацкія вартасці, то часта ён апярэджвае нават творцу. Прафесійна граматны мастацтвазнаўца – вялікі памочнік мастака.





У карціне жывапісец прадстае ўсёй сваёю сутнасцю. І, каб зразумець яго, часам бывае дастаткова пабачыць адзін твор. Калі ж рэалізавацца ў ім не ўдалося, мастацтвазнавец прызваны падказаць, чаму так здарылася. Бывае, варта ўнесці невялікія змяненні – і твор зайграе па-сапраўднаму.

Не трэба забывацца і пра запал, захапленне. На мой погляд, хутка тэрмін "пачуццёвасць" стане шырока распаўсюджаным у мастацтвазнаўчай тэрміналогіі, але пакуль што яго ігнаруюць. Разумовага сёння надзвычай шмат у кіно, літаратуры, тэатры, балеце. Мы навучыліся ўтрымліваць жывапіс формай, расфарбоўваць яе колерам, мы расстаўляем знакі прыпынку і, нарэшце, вызначаемся ў прасторы і ў стылі. Не пазбаўлены тэмпераменту творы пачатку 1920-ых гадоў. А што вылучае іх з шэрага ўсіх астатніх? Менавіта пачуццёвасць успрымання жыцця, неабходная ўмова вечнасці.



...Сучасны мастак – гэта носьбіт агульнай ідэі. Ствараецца ўражанне, што ўсе мастакі працуюць над адной тэмай і ствараюць разам нешта агульнае ў адным вытворчым цэху. І кожнаму прадастаўляецца эксклюзіўнае права замкнуць агульны творчы ланцуг, агульную ідэю, мадэль. І той, каму гэтае ўдаецца, становіцца знакамітым. Калі ты здольны ўключыцца ў гэты працэс, у цябе ёсць шанс таксама ўзысці на "алімп".

Праблемай можа стаць сацыяльная прастора мастака, яго імкненне жыць камфортна. Мастак не вольны ў гэтым свеце, яшчэ складаней яму адваяваць матэрыяльную свабоду. Я не маю на ўвазе толькі наш край, такія праблемы ёсць у мастакоў усіх краінаў і кантынентаў. Калі б сацыяльная прастора была не такой «ваяўнічай» у дачыненні да людзей мастацтва, мастак не супрацьпастаўляў бы сябе так агрэсіўна гэтаму свету.

У нас яшчэ няма такой прасторы, дзе б мастакі маглі змагацца за свае ідэі, няма такога месца, куды б яны маглі прыйсці і разам абмеркаваць надзённыя праблемы. Я па характару – чалавек аптымістычны і маю надзею, што такім домам стане Палац мастацтваў. Спадзяюся, што нам удасца ператварыць Палац мастацтваў у культурны цэнтр, дзе б адбываліся многія сур'ёзныя падзеі. Для гэтага мастакам трэба навучыцца разумець і падтрымліваць адзін аднаго. Варта толькі давесці ім нашы планы, і, я ўпэўнены, яны адгукнуцца. Згадаем, да прыкладу, савецкія часы, калі становішча Палаца было іншым, больш паважным. Сёння, каб ён зрабіўся сапраўды шаноўнай і прэстыжнай установай, трэба многае змяніць, трэба распрацоўваць цэлую культурную праграму. Але ж пры такіх вялізных вольных прасторах экспазіцыйных залаў мы можам рэалізаваць любую задуму. Для гэтага, натуральна, патрэбны фінансы і час... Але самае галоўнае – існуе ідэя, а калі яна ёсць, знойдуцца і руплівцы, каму неабыякавае культурнае жыццё рэспублікі.



Падрыхтавала Э.ІСТАМЯНОК.

Альфрэд Ляўтэрбах пра захаванне і рэстаўрацыю архітэктурнай спадчыны

У 1929 годзе ў Варшаве выйшла ў свет праца вядомага польскага гісторыка мастацтва і археолага Альфрэда Ляўтэрбаха «Пярсцёнак мастацтва». Адзін з раздзелаў кнігі называўся «Рэстаўрацыя набыткаў архітэктуры». Гэты класічны тэкст па тэорыі захавання і рэстаўрацыі архітэктурнай спадчыны, які быў добра знаёмы даваенным захавальнікам культурных набыткаў Заходняй Беларусі, у сучаснай Польшчы вывучаецца студэнтамі універсітэтаў. Польская школа кансервацыі добра вядомая ў шырокім свеце. Сучасныя дасягненні польскіх спецыялістаў трымаюцца на моцным тэарэтычным падмурку, які быў створаны ў XX стагоддзі вядучымі тэарэтыкамі і гісторыкамі мастацтва, сярод якіх – Ксаверы Півоцкі, Ян Беластоцкі і Адам Мілабэндскі. У гэтым шэрагу бліскучых імёнаў імя Альфрэда Ляўтэрбаха стаіць першым.

Ян Альфрэд Ляўтэрбах (1884 – 1943) нарадзіўся ў Варшаве, вучыўся ў Боне (Нямеччына) і Берне (Швейцарыя). У 1911 годзе ў Мюнхене выдаў кніжку «Рэнесанс у Кракаве». У 1912 – 1919 гадах працаваў у варшаўскім Таварыстве догляду набыткаў мінуўшчыны. Пазней працаваў у Міністэрстве мастацтва і культуры і іншых установах, выкладаў гісторыю мастацтва ў Варшаўскай політэхніцы. Супрацоўнік Камісіі гісторыі мастацтва Польскай Акадэміі навук, член Варшаўскага навуковага таварыства, Саюза польскіх літаратараў. У 1928 – 1937 гадах на пасадзе дырэктара Дзяржаўных мастацкіх збораў займаўся арганізацыяй музейных экспазіцыяў, у тым ліку славутых Лазенак. Праводзіў рознабаковую навукова-даследчую дзейнасць у сферы захавання помнікаў гісторыі мастацтва і археалогіі. Рэгулярна публікаваў свае даследаванні і нарысы ў шматлікіх часопісах – «Тэхнічны агляд», «Музео», «Аркады», «Варшаўскі агляд». Да найважнейшых работ Альфрэда Ляўтэрбаха належаць кнігі «Стыль Станіслава Аўгуста» (1918), «Варшава» (1925) і «Пярсцёнак мастацтва» (1929).

У Беларусі – з-за розных гістарычных абставінаў – не склалася традыцыя тэарэтычнага забеспячэння працэсу захавання і рэстаўрацыі культурнай спадчыны. Таму досвед Польшчы, адлюстраваны ў тэкстах сусветна вядомых даследчыкаў, для нас надзвычай актуальны. Прапаную чытачам часопіса «Мастацтва» свой пераклад хрэстаматыйнага тэксту Альфрэда Ляўтэрбаха «Рэстаўрацыя набыткаў архітэктуры» паводле выдання ***Alfred Lauterbach. Pierścień sztuki****. Historja i teorja. Warszawa, 1929. Пераклад падрыхтаваны пры падтрымцы Польскага інстытута ў Мінску.*

Вадзім ГЛІННІК.



Рэстаўрацыя набыткаў архітэктуры

Альфрэд ЛЯЎТЭРБАХ

Рэстаўрацыя набыткаў архітэктуры ўзнікла, па сутнасці, адначасна з узнікненнем умельства рамонту і догляду будынкаў, якія з нейкіх прычынаў у вачах нашчадкаў заслугоўвалі захавання. Прычыны, з якіх будынкі захоўваліся, маглі быць як матэрыяльнай, так і ідэальнай прыроды (ці абедзвюх адразу). Таму думка, што захаванне набыткаў паўстала, бадай, на грунце рамантычнага і патрыятычнага гістарызму, памылковая, хоць трэба прызнаць, што гэта – галоўныя чыннікі, якія абудзілі ўсведамленне вартасці набыткаў, а таксама спрычыніліся да стварэння тэорыі і практыкі сучаснага захавання. Калі прыхільнікі кансервацыі набыткаў часта займалі дактрынёрскую пазіцыю, дык іх праціўнікі не менш па-дактрынёрску, але ў адваротным сэнсе, ставіліся да самой патрэбы захавання, цвердзячы, што твор мастацтва жыве і памірае гэтак сама, як чалавек, і што барацьба з натуральным працэсам распаду або з нейкай вышэйшай сілай не мае сэнсу, а вынікі гэтай ба-

Глінік Вадзім Васільевіч – архітэктар-рэстаўратар. Скончыў архітэктурны факультэт Беларускага політэхнічнага інстытута (1983), курс архітэктурнай рэстаўрацыі Міжнароднага даследчага цэнтра па захаванню і рэстаўрацыі культурнага набытку (ІККРОМ, г. Рым, 1992). Першы намеснік старшыні Беларускага камітэта Міжнароднай Рады па помніках і мясцінах (ІКАМОС). Аўтар і навуковы кіраўнік праектаў захавання шэрага старадаўніх аб'ектаў (цэнтр Полацка, ансамбль праспекта Ф.Скарыны ў Мінску і інш.).

рацьбы сумнеўныя. Аднак нашай прыродзе ўласціва прага змагання са старасцю, а менавіта з тым працэсам распаду, які ў дачыненні да чалавека, гэтак сама як і да неадушаўлёных прадметаў, мы хацелі б любым коштам аслабіць і аддаліць. Нельга забываць і тое, што працяглае гістарычнае выхаванне ўзгадавала ў нас пэўнае гістарычнае пачуццё, якое напамінае пра свае правы. Такім чынам, неабходнасць захоўвання набыткаў не можа выклікаць сумневу. Сумнеў выклікае хіба што справа метаду або пытанне прынцыпаў, якіх трэба трымацца пры рэстаўрацыі.

Сучасная тэорыя адрознівае рэстаўрацыю ад кансервацыі. Рэстаўрацыяй называецца залежнае ад выкарыстання вяртанне будынка да першапачатковага стану, кансервацыяй – толькі догляд і гарантаванне бяспекі. У тэорыі прызнаецца адно кансервацыя, аднак на практыцы немагчыма пазбегнуць рэстаўрацыі. У рэальнасці кансервацыя можа быць выкарыстана толькі ў двух выпадках – або для дасканала захаваных гмахаў, або для так званых мёртвых набыткаў, гэта значыць руінаў. У іншых выпадках заўжды будзе непазбежнай большая ці меншая рэстаўрацыя, якую сёння сарамліва або памылкова называюць кансервацыяй, хоць паміж заменай аднаго квадратнага метра выветраных цаглінаў і заменай цэлай сцяны няма ніякай істотнай розніцы. Таксама няма, напэўна, ніводнага старадаўняга набытку архітэктуры, які б цягам вякоў не падпадаў пад большыя або меншыя рэстаўрацыі, калі замяняліся не толькі гнілыя дахавыя сувязі, але таксама калоны, гзымсы, скляпенні, контрфорсы, пінаклі, шчыты, тымпаны і таму падобныя часткі архітэктуры. Такім чынам, на прыкладзе любога велічэзнага старадаўняга аб'екта можна пераканацца, што рэкламаваны да нядаўняга часу прынцып адно строгай кансервацыі ў рэальнасці не выпадае вытрымліваць, бо мяжа паміж кансервацыяй і рэстаўрацыяй няўлоўная і існуе хутчэй дыялектычна, чым рэальна.

Што да жывых будынкаў, дык, уласна, існуе праблема толькі іх рэстаўрацыі. Рэстаўрацыя, як панятак шырэйшы і больш адпаведны практыцы, у аднолькавай меры ахоплівае як захоўванне таго, што ёсць (згодна з тэхнічнымі магчымасцямі), так і рэстаўрацыю ў самым дакладным значэнні слова, гэта значыць адбудову. Тут, уласна, мы і дакранёмся найцяжэйшай справы, якая становіцца сутнасцю праблемы.

Існуе ўсеагульнае перакананне, якое апіраецца на незлічоныя прыклады, а яшчэ больш, можа, на погляды Віяле-ле-Дзюка, што ў мінулых вяках набыткі заўжды рэстаўраваліся без уліку іх папярэдняй формы і тэхнікі ўзвядзення, паводле панавальнага тады стылю ці архітэктурных формаў. Між тым прыклады гістарычных рэстаўрацыяў вядомыя (прынамсі, у Францыі) ужо ў сярэднявеччы[1]. Шматлікія касцёлы, якія рэстаўраваліся пасля рэлігійных войнаў, гістарычна адбудоўваліся з такой дакладнасцю і верагоднасцю, што найноўшыя часткі цяжка адрозніць ад старэйшых. Пры рэстаўрацыі касцёла св. Стэфана ў Кане ў XVII стагоддзі былі паўтораны ўсе папярэднія формы ад XI да XV стагоддзяў! Абацтва ў Лясэ і кляштар у Эльне адбудаваны ў раманскім стылі ў XIV стагоддзі. Пры адбудове катэдры ў Базасе паміж 1583 і 1635 гадамі былі захаваны ўсе гатычныя формы. У акрузе Жыронда існуе цэлы шэраг касцёлаў, якія былі адрэстаўраваныя ў XVII стагоддзі ў гатычным стылі, не гаворачы ўжо пра гатычныя завяршэнні вежаў у касцёлах Пікардыі, дзе сярэднявечныя формы жылі яшчэ ў XVII і XVIII стагоддзях. Таму гістарычныя рэстаўрацыі не з'яўляюцца вынаходствам Віяле-ле-Дзюка, але праявай глыбокай пашаны да набытку. На пачатку XIX стагоддзя, у эпоху рамантызму, у часе ідэйнага збліжэння з сярэднявеччам, калі павялічылася колькасць археалагічных даследаванняў, аднавілася манархія ў Францыі і паўстала рэакцыя супраць вандалізму рэвалюцыі, не магла запанаваць аніякая іншая тэорыя рэстаўрацыі набыткаў, як толькі тэорыя гістарычнай адбудовы. Гэта тым больш зразумела, калі прыгадаць, што ў XVII і XVIII стагоддзях з найвялікшай пагардай і жорсткасцю ставіліся да ўсяго сярэднявечнага мастацтва, з якім як з "варварскім", "супярэчным законам прыгажосці", "пазбаўленым здаровага сэнсу", "абразлівым для пачуцця густу", "разбэшчвальным для розуму" змагаліся з бязлітаснай заўзятасцю як архітэктары (Перо, Бландэль), так і філосафы з літаратарамі (Мантэск'ё, Вальтэр, Русо, Фенелон). Рэвалюцыя з імпэтам кінулася на вынішчэнне гэтых "помнікаў цемрадзі", а архітэктар Пеці-Радэль у 1810 годзе прадставіў публіцы "спосаб разбурэння гатычных касцёлаў за некалькі гадзін". Няма нічога дзіўнага ў тым, што рамантызм палічыў рэстаўрацыю гэтак абылганых, знявечаных і панішчаных помнікаў сярэднявечча справай гонару і што для тэорыі рэстаўрацыі апірышчам абраў гістарычны грунт. У такім падыходзе не было ніякае памылкі, але памылкаю было дактрынёрства, з якім рамантыкі ўзяліся за справу. Калі б прынцып гістарычнай рэстаўрацыі праводзіўся паслядоўна і не было памкнення да адзінства стылю ці да пурызму, а наадварот, дык ужо тады было б прызнана, што якраз гісторыя і вымагае захавання слядоў усіх эпохаў і што дагматычнае прывядзенне да адзінага стылю знішчае гісторыю набытку, падмяняючы яе археалагічным падманам.

Калі эпоха класіцызму саромелася готыкі, дык рамантычная эпоха саромелася напластаванняў пазнейшых стыляў, якія бесцырымонна выдзяляліся з сярэднявечных набыткаў, што не толькі супярэчыла сапраўды гістарычным прынцыпам, але прыводзіла да псеўдастылявых імітацыяў. Як рэакцыя супраць такой практыкі, што трывала на працягу амаль усяго XIX стагоддзя, быў выстаўлены пастулат адной толькі кансервацыі з адмаўленнем ад рэстаўрацыі, гэта значыць адбудовы. Аднак гэты тэарэтычна слушны прынцып пры сутыкненні з рэальнасцю разбураецца. Вавель гэтаму – добры прыклад. Нягледзячы на далёкасяжнае жаданне аднаго толькі захоўвання, фактычна была зроблена яго адбудова, бо іншага выйсця не было. Вавельскі замак можна было ўважаць за мёртвы набытак або руіны, і тады хапіла б адной толькі кансервацыі ў дакладным значэнні гэтага слова – засцеражэння ад уздзеянняў атмасферы, апаўзання грунту і да т. п. знешніх чыннікаў. Або можна было трактаваць замак як жывы набытак і затым рэканструяваць. Ніхто, бадай, не будзе настойваць на назве "кансервацыя" ў дачыненні да Вавеля, дзе ад дахаў да паліхромных перакрыццяў, ад калон на ўнутраных галерэях да падлог і сходаў усё з'яўляецца новым або грунтоўна адноўленым. І не можа быць інакш. Наадварот, калі б Вавельскі замак не адрэстаўравалі з дактрынёрскіх поглядаў (у свой час былі і такія думкі) – гэта было б сведчаннем нашай баязлівасці і няўмеласці. Вавель так глыбока ўкаранёны ў гісторыі культуры ці хоць бы ў гісторыі аднаго горада, так звязаны з яго сілуэтам і характарам, што адмаўленне ад гэтых вартасцяў было б прысудам на дабраахвотнае жабрацтва, доказам нястачы сіл і пачуцця рэальнасці. Нагадаем сабе гарачыя дыскусіі на тэму адбудовы званіцы св. Марка ў Венецыі. Усе тэарэтычныя сумневы, перасцярогі і аргументы праціўнікаў адбудовы сталіся неістотнымі перад усеагульным усведамленнем таго, што званіцу можна адбудаваць у асвячоных традыцыяй формах і што адмаўленне ад адбудовы супярэчыла б нашым тэхнічным магчымасцям і абуджанай гістарычнай свядомасці. Маючы планы і архітэктурныя здымкі, а таксама розныя дапаможныя даныя, мы можам дакладна паўтарыць зруйнаваныя часткі і нават увесь набытак. Зрэшты, гэта не будзе падманам. Паўтарэнне абмераў і профіляў не можа лічыцца за скіраванае супраць гісторыі і супраць мастацтва парушэнне. Чорнай плямаю гістарычных рэстаўрацый XIX стагоддзя была менавіта палавінчатасць гістарычнага прынцыпу – непрыманне да ўвагі ўсёй гісторыі набытку на карысць аднаго стылю, да якога будынак штучна дацягваўся так, нібы замест гістарычнага прынцыпу быў ажыццёўлены, па сутнасці, пурыстычны прынцып, што прыводзіла да меншай ці большай фальсіфікацыі набыткаў. Яскравым прыкладам такой фальсіфікацыі былі адбудовы руінаў, супраць чаго слушна паўставаў Раскін (*The Seven Lamps of Architecture*). Такім чынам, недахопы і падробкі, якія часта сустракаліся пры рэстаўрацыях мінулага стагоддзя, былі вынікам не памылковага прынцыпу, але памылковага яго выкарыстання.

Часта, не маючы дастаткова рэчавага матэрыялу, але абапіраючыся пераважна на пісьмовыя дакументы або аналогіі, цэлыя часткі, муры, скляпенні, вежы і да т. п. былі рэканструяваны або дабудаваны не паводле рэчавых слядоў, а паводле літаратурных фантазій і домыслаў. Такое становішча выклікала справядлівую рэакцыю, якая, зрэшты, пайшла занадта далёка. Імкнучыся любым коштам, нават коштам мастацкага выгляду, выявіць гісторыю будынка ва ўсіх дэталях, гэта тэорыя загадвала раскрываць нават муроўку сценаў, а неабходныя новыя часткі трактаваць сучасна – надаваць ім новы, адрозны ад гістарычнага выгляд. Такі прынцып, так сама як і прынцып адной толькі кансервацыі, немагчыма праводзіць паслядоўна. Сапраўды, можна залатаць сярэднявечны мур цэглай сучасных памераў, можна надаць гзымсу іншы аблом, замяніць капітэль кубікам або змяніць сілуэт гельму, але нельга замест стромага гатычнага даху зрабіць плоскі гольц-цэментавы дах, хоць гэта напэўна было б выразам сучаснасці. Такім чынам, не відно аніводнай прычыны, з якой пры наяўнасці дастатковых даных належала б змяняць абломы гзымсаў або сілуэт гельму. Бо гэта – толькі дактрына. Гістарычная рэстаўрацыя, якая апіраецца на дастатковы рэчавы матэрыял, якая выяўляе ўсе вартасныя архітэктурныя часткі незалежна ад іх эпохі і стылю і якая пры выкарыстанні ўласнай тэхнікі і адпаведнага матэрыялу праведзена добрасумленна, заўжды будзе найрацыянальнай рэстаўрацыяй, найменш агіднай для нашчадкаў, і разам з тым будзе задавальняць наша гістарычнае пачуццё, якое гэтак розніцца ад наіўнасці мінулых часоў. Спасылкі на практыку даўніх часоў, калі набыткі рэстаўраваліся паводле панавальнага на той час стылю, не вытрымліваюць крытыкі, бо ў мінулым рабіліся галоўным чынам перабудовы, а не рэстаўрацыі ў сучасным значэнні гэтага слова. Мінулыя вякі вызнавалі выразны дамінавальны стыль, чым мы пахваліцца не можам, затое яны не мелі "гістарычнага інстынкту", які з'яўляецца рэальным здабыткам, на што нельга не зважаць. Зрэшты, згаданыя французскія прыклады сведчаць, што ў пэўных выпадках менавіта глыбокая пашана да набытку схіляла да гістарычных рэстаўрацый. Гэта пашана паглыбілася і пашырылася, таму прынцып гістарычнай рэстаўрацыі, які апіраецца на рэчавы матэрыял і на ўдасканаленую тэхніку, што дазваляе максімальна захаваць і выявіць істотныя каштоўныя часткі будынка, падаецца адзіна рацыянальным. Само сабой зразумела, што тут нельга гаварыць пра якое-небудзь агульнае правіла. Кожны асобны набытак мусіць трактавацца індывідуальна, залежна ад стану яго захавання, мастацкай і гістарычнай вартасці, прызначэння, сітуацыі, матэрыялу і да т. п. чыннікаў, якія могуць і павінны ўплываць на выбар спосабу рэстаўрацыі. Стоячы, у пэўнай ступені, на абароне прынцыпу "гістарычнай" рэстаўрацыі, зусім не сцвярджаючы, што гэты прынцып ёсць заўжды і адзіна слушны, мяркую, аднак, што для каштоўных набыткаў ён найменш рызыкоўны і найбольш рацыянальны. Калі б, да прыкладу, абрынуўся купал рымскага Пантэона, адзіным магчымым вырашэннем праблемы яго рэстаўрацыі было б дакладнае паўтарэнне даўніх формаў, бо ў дачыненні да набыткаў такога значэння ніхто, бадай, не адважыўся б на "асучасніванне" і да т.п. жарты. Затое змяніць формы купала якога-небудзь другараднага набытку можна было б без лішніх згрызот сумлення. Таму прынцып "гістарычнай" рэстаўрацыі проста стасуецца з вартасцю набытку, формы якога не могуць быць ані зменены, ані мадэрнізаваны.

У эпоху Віяле-ле-Дзюка гістарызм быў небяспечны з прычыны таго, што быў рамантычны, аднак з той хвіліны, калі ён абапёрся на рэчавы грунт, ён стаўся рацыяналістычным. І наадварот – за рамантызм можна ўважаць у роўнай меры як дактрыну дакладнай кансервацыі, так і мадэрнізацыю гістарычных формаў.

Пераклад з польскай Вадзіма ГЛІННІКА.

[1] Paul Léon. Les Monuments Historiques, conservation, restaurations. Paris, 1917.



Палацавы комплекс у Ружанах. Сучасны стан.



Замак у Міры. Сучасны стан. Фота В.Паўлаўца.

Замосце.
Касцёл езуітаў.
XVII ст.

«Добры дзень, Беларусь»*

Фатаграфія і паэзія Георгія Ліхтаровіча



На ростані паміж бярозаў – крыж...
Драўляны слуп пад дашкам заімшэлым.
Душа, здаецца, ў вырай адляцела,
Увесь Сусвет спавіт туманам белым...
Здранцвелае, знявечанае цела.
А побач ты, разгублены, стаіш.

І ты з надзеяй кволаю глядзіш
На ручнікі, на збітыя калені...
Што трэба нам, каб абудзіць сумленне?
І блытаюцца думкі і сумненні.
Пакутлівае ад пакут збаўленне –
На ростанях, паміж бярозаў, крыж.

***ГЕОРГІЙ ЛІХТАРОВІЧ** нарадзіўся ў 1947 годзе ў горадзе Мінску.*

Фатаграфію палюбіў яшчэ ў школьным узросце. І, можа, калі ўпершыню ў сваім жыцці амаль месяц падарожнічаў з бацькам-мастаком па Налібоцкай пушчы і разам з ім любаваўся прыгажосцю роднага краю, – падсвядома і абраў сваю будучую прафесію.

У 1965 – 1966 гадах працаваў асістэнтам кінааператара на Мінскай студыі навукова-папулярных і хранікальна-дакументальных фільмаў.

Пасля службы ў войску, дзе таксама давялося займацца фатаграфіяй, у тым ліку і для вайсковай прэсы, пачаў працаваць у Інстытуце мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук. Адначасова вывучаў архітэктуру ў Беларускім політэхнічным інстытуце. Працаваў над ілюстраваннем першых тамоў «Збору помнікаў гісторыі і культуры». У той жа час яго здымкі пачалі рэгулярна друкавацца ў беларускай прэсе і выдавецтвах.

Пазней выкладаў фотаграфіку ў Беларускім тэатральна-мастацкім інстытуце, адкуль і быў запрошаны працаваць фотакарэспандэнтам у газету «Голас Радзімы». Але ў хуткім часе жаданне займацца каляровай фатаграфіяй перамагло, і з 1974 года ён пачаў сваю працу ў выдавецтве «Беларусь». Альбомы «Мінск», «Гродна», «Цытадэль славы», «Траецкае прадмесце», «Драўлянае дойлідства Палесся», «Беларуская кафля», «Веткаўскі музей народнага мастацтва»... Нізка выданняў па гісторыі беларускага мастацтва XII – XVIII стагоддзяў: «Жывапіс...», «Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва...», «Пластыка...», «Іканапіс...» Яго здымкі выкарыстоўваюцца ў шматлікіх энцыклапедычных выданнях, манаграфіях беларускіх мастакоў, камплектах паштовак, плакатах, календарах...

Здымаць даводзілася ўсё. Першага беларускага касманаўта і першы часопіс моды, першых сакратароў і першакласнікаў, першыя пралескі і першы снег. Можа, у тым, каб кожны здымак быў зроблены як упершыню, як першы, і хаваецца таямніца творчасці і майстэрства.

Фатаграфічныя працы Георгія Ліхтаровіча неаднойчы адзначаліся дыпломамі на беларускіх, а ў тыя часы і агульнасаюзных конкурсах мастацтва кнігі. Не абміналі ўзнагароды і на фотавыставах, але галоўная ўзнагарода, як кажа сам фотамастак, гэта калі атрымліваецца закрануць нешта ў сэрцы чалавека. Калі гэты чалавек хоць на хвіліну адчуе тое, што адчуваў ты, калі здымаў світанак на Браслаўшчыне, прыпяцкія разлівы ці непаўторныя творы мастацтва. Калі фотаздымкі дапамогуць яму дакрануцца да гэтага бясконцага хараства і адчуць гонар за сваю Беларусь.

У сваёй творчасці Георгій Ліхтаровіч часцей за ўсё пазбягае складаных тэхнічных прыёмаў лабараторнай апрацоўкі, так уласцівых сучаснай фатаграфіі. Па яго словах, класічная фатаграфія дае неабмежаваныя магчымасці для пошукаў, яна невычэрпная, як сама прырода і творчасць чалавека.

* *Фотаальбом «Добры дзень, Беларусь» выдадзены Беларускай асацыяцыяй кнігавыдаўцоў у 2000 годзе. На конкурсе «Мастацтва кнігі» прызнаны лепшым выданнем 2000 года.*



Замак. Мір.
XVI ст.

* * *

Лістоты капцы.
Як могілкі, скверыкі.
Сум лістапада.

* * *

Шэрань на дрэвах.
Поўня блакітным святлом
Лашчыць Каложу.

* * *

У хаце чужой
Я запальваю печку.
Чужое цяпло?

* * *

Снежань іскрыцца.
Некалі мне сумаваць
Па лістападзе!

* * *

Як асцярожна
Конік ідзе цаліком.
Жыта пад снегам!

* * *

Ветах у акне.
Усё – пяском праз пальцы:
Меней, меней, ме...

* * *

Жабрацкі туман,
А на дрэвах лістоты
Запас залаты.

* * *

Цвінтар. У цемры
Не бачна занядбання.
Удзень – жуда тут!

* * *

На павуцінні
Вясёлкі трапяткія –
Як сны пра лета.

* * *

Кветкам на вушы
Локшыну вешае дождж.
Хутка завеі.

* * *

Ссохлае дрэва
Пад мёртвай буслянкаю,
Што ты сасніла?



Рубяжэвічы.
Іосіфаўскі касцёл.
Пачатак XX ст.

Кожны дзень ахінаюцца зноў
На заходзе чырвонай парфірай
І гучаць старажытнаю лірай
Таямніцы сівых курганоў.

Ад спрадвечных прыроды дароў
Нам у спадчыну тут засталося
Так пражыць, каб жыццё не звялося,
Родны род і радзінная кроў.

Лёс паэтаў і лёс дзівакоў –
Несці словам праменьчыкі свету –
Вось адна палымяная мэта!

Ды не любіць фартуна паэта...
І ў пракрустава ложа санета
Не змяшчаецца веліч вякоў.





Павел Семчанка.
Гукі пушчы.
Металаграфія.
2002.

"Літ-арт" – мастацтва шрыфту

Якаў ЛЕНСУ

Першымі вопытамі ў стварэнні пісьменнасці былі піктаграфічныя знакі, якія ўяўлялі сабою ўмоўныя малюнкі, што ў выяўленчай форме неслі ў сабе сэнс паведамлення. Форма гэткага пісьма прадугледжвала, як абавязковы, элемент вобразнасці графічнай мовы паведамленняў.

Бліжэйшы пераемнік піктаграфічнай пісьменнасці – іерагліфічнае пісьмо поўнасцю захавала вобразна-сімвалічную сутнасць напісання пісьмовых знакаў.

У сярэдзіне ж II тысячагоддзя да н.э. з'явіўся іншы від пісьменнасці – алфавітнае пісьмо. У аснове яго ляжыць прынцып абазначэння асобнага гуку, якому адпавядае графічны знак – літара. Аднак і ў алфавітным пісьме графічны знак не губляе сувязі з вобразнасцю. У аснове сучасных літарных знакаў, якія маюць, як мы лічым, зусім абстрактны характар, ляжыць старажытная вобразна-сімвалічная аснова, якая з часам была згублена ўжо ў грэчаскім і лацінскім шрыфтах, тым больш яе сляды сцерліся ў больш позніх варыяцыях гэтых шрыфтавых структур. Але насуперак усяму імкненне да вобразнасці шрыфту ў чалавека захавалася. Так, у часы сярэднявечча мастакі спрабуюць ствараць шрыфты з выкарыстаннем разнастайных выяўленча-вобразных матываў. У асноўным гэта датычылася вялікіх літар – ініцыялаў – у розных тэкстах. Такія літары часта вельмі складана дэкараваліся. У іх форму ўводзіліся стылізаваныя раслінныя матывы, выявы людзей, жывёл, птушак. Гэтыя ж тэндэнцыі выявіліся і ў эпоху Адраджэння. Да гэтага перыяду належаць, напрыклад, цікавыя эксперыменты ў галіне мастацкага шрыфту нашага вялікага суайчынніка Францыска Скарыны. Распрацаваныя ім літары-ініцыялы характарызуюцца тонкім густам, арганічным спалучэннем структуры літары з выяўленчымі элементамі, яркай мастацкай вобразнасцю.

Выкарыстанне выяўленча-вобразных сродкаў у фарматварэнні шрыфтоў праяўлялася і ў больш познія часы. Сапраўдны ж бум у стварэнні мастацкіх шрыфтоў прыпаў на мяжу 20-ых і 30-ых гадоў XIX ст. У гэты час з'яўляецца велізарная колькасць шрыфтоў разнастайнай канфігурацыі, рознага напісання і дэкаратыўнага афармлення. Гэта быў шлях узбагачэння структуры літары дадатковымі выяўленчымі матывамі.

У XX ст. былі адкрыты новыя неабмежаваныя мастацка-вобразныя магчымасці шрыфту. Амаль кожнае дзесяцігоддзе XX ст. нараджае стылістычныя прыёмы мастацка-вобразнага вырашэння шрыфтоў. Гэта падкрэслена дэкаратыўныя і адмыслова звілістыя формы шрыфтоў стылю мадэрн пачатку стагоддзя, энергічныя і сухавата канструктыўныя структуры літар 30 – 50-ых гадоў, навеяныя імпульсіўнымі вобразамі складаных працэсаў электронікі шрыфты 60 – 70-ых гадоў, фан-

Ленсу Якаў Юр'евіч – *мастацтвазнаўца, акадэмік Міжнароднай акадэміі навук аб прыродзе і грамадстве, дацэнт Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў.*



Генадзь Мацур. Плакат да выставы. 2003.

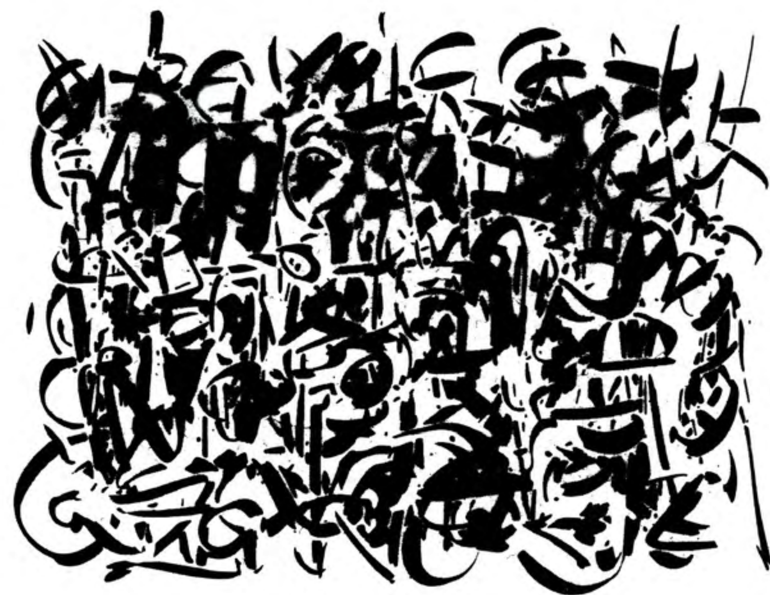
Усевалад Свентахоўскі. Ініцыял. Папера, аловак. 2001.

Юрый Тарэеў. Каліграфічная кампазіцыя. Змешаная тэхніка. 2002.

Уладзімір Правідохін. Неба і Зямля... Лінагравюра. 2002.

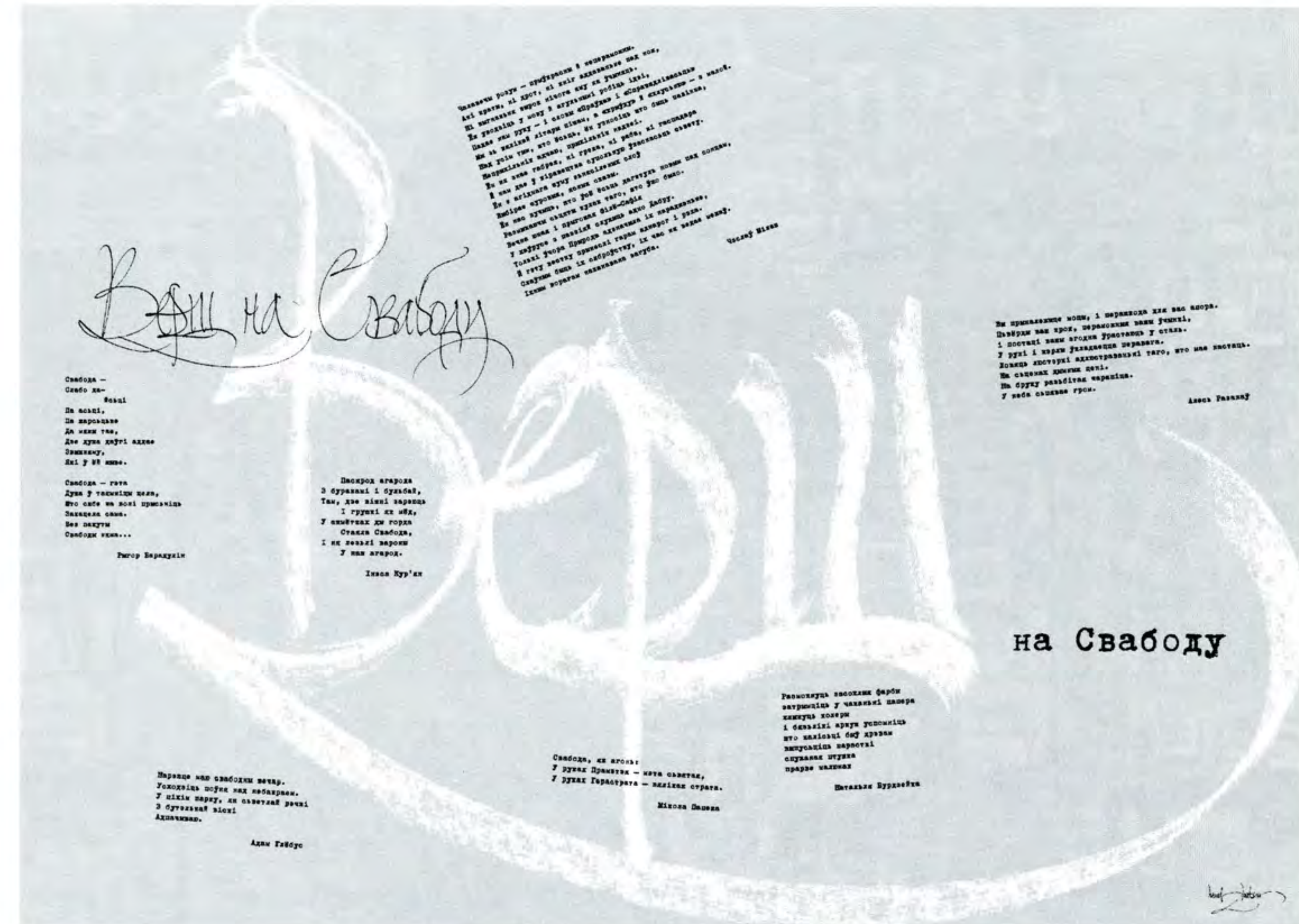
Уладзімір Даўгяла. Улада. Змешаная тэхніка. 2002.







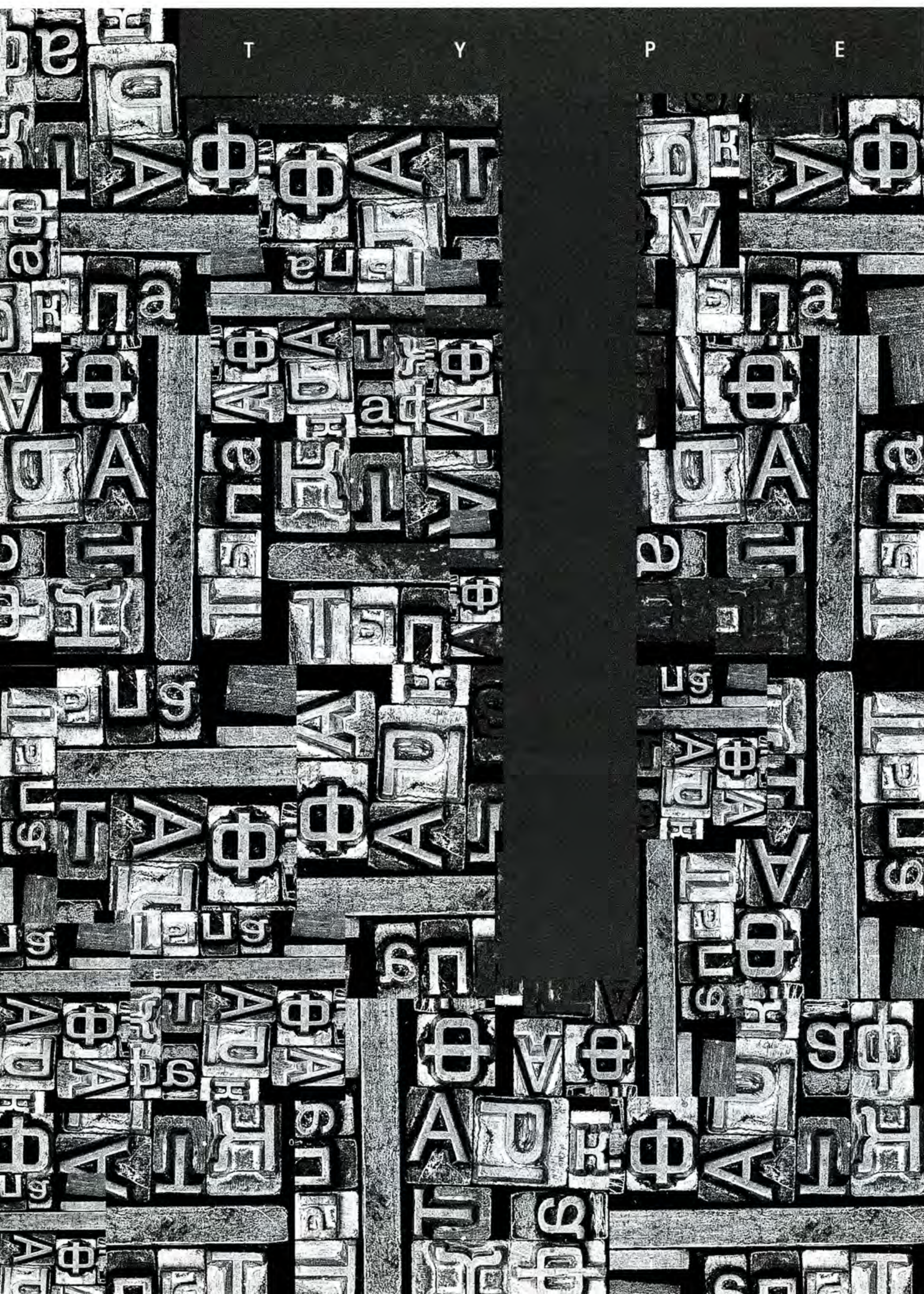






Генадзь Мацур. Верш на Свабоду. Змешаная тэхніка. 2002.

Генадзь Мацур. Курапаты. Змешаная тэхніка. 2002.



Уладзімір Цярэнцьеў. Тыпаграфіка. Фатаграфія, камп'ютэрная графіка.

CHERNOBYL

Руслан Найдзен. Чарнобыль. Плакат. Змешаная тэхніка. 2002.

тастычна разнастайныя па стылістычных падыходах шрыфты апошніх дзесяцігоддзяў.

Выразныя магчымасці шрыфту як мастацкага сродку невычэрпныя, эмацыянальна-эстэтычнае ўздзеянне яго на чалавека несумненнае. Таму не зніжаецца цікавасць мастакоў да шрыфту і сёння. Развіваецца шрыфтавое мастацтва і ў нашай краіне. Аб гэтым сведчаць чатыры выставы, праведзеныя ў апошнія гады «Літ-артам» – нефармальным аб'яднаннем беларускіх мастакоў і дызайнераў, якія займаюцца мастацтвам шрыфту. Узначальвае гэтае аб'яднанне вядомы беларускі мастак-шрыфтавік, да нядаўняга часу прафесар Беларускай акадэміі мастацтваў П.Семчанка. Першая выстава работ аб'яднання адбылася ў 1996 годзе, за ёю былі «Літ-арт-98» і «Літ-арт-2000». У рамках выставы «Літ-арт-2000» была праведзена таксама навуковая канферэнцыя на тэму «Шрыфты і сучаснасць: творчы пошук і праблемы развіцця».

У студзені 2003 года адкрылася чацвёртая выстава аб'яднання – «Літ-арт-2003». Яна праходзіла ў памяшканні Музея сучаснага выяўленчага мастацтва. У прадмове да каталога экспазіцыі было адзначана: адметнасцю выстаўкі з'яўляецца тое, што кола ўдзельнікаў звужанае да дзевяці чалавек. Кожны прадстаўляе некалькі твораў без усялякіх абмежаванняў – хто на што здольны. Кожны аўтар – са сваім індывідуальным стылем, удзельнік многіх выставак. Агульны вобразны лад ахоплівае шырокі спектр тэм, вырашае розныя задачы, каб пашырыць кантакты з прыгожым пісьменствам.

Што ж мог убачыць глядач у залах выстаўкі «Літ-арт-2003»? Адкрываў экспазіцыю квадрыптых Уладзіміра Цярэнцьева «Шрыфт». Гэта своеасаблівы сімвалічны партрэт мастацтва шрыфту, выкананы ў тэхніцы камп'ютэрнай графікі. Аўтар названых графічных аркушаў У.Цярэнцьеў – дацэнт Беларускай акадэміі мастацтваў, сябра Беларускага саюза дызайнераў, працуе ў галіне фотаграфікі, плаката, рэкламы.

Чатыры графічныя аркушы прадставіў мастак Уладзімір Даўтяла. У 1993 годзе ён скончыў Беларускую акадэмію мастацтваў, цяпер працуе ў галіне кніжнай і станковай графікі, з'яўляецца ўдзельнікам рэспубліканскіх і міжнародных выставаў. У новай серыі, якая не мае агульнай назвы, усе работы выкананы ў стылі сярэднявечча, у іх выразнай сімволіцы выкарыстана рыцарская атрыбутыка: латы, зброя. Зразумела, асноўным героем гэтых графічных кампазіцый з'яўляюцца шрыфт, слова, якое ён перадае. Кожная кампазіцыя прысвечана пэўнаму сацыяльнаму ці маральнаму паняццю з расшыфроўкай яго сэнсу: «Улада: найбольшую уладу мае той, хто мае ўладу над сабой»; «Розум: мудрым падпарадкоўваюцца нябесныя свяцілы»; «Гонар: умей дараваць»; «Зброя: не памятаю зла». Гэтыя тэксты, дадзеныя на лацінскай мове, выкананы сярэднявечным шрыфтам з выкарыстаннем характэрных для гэтага часу складаных дэкаратыўных ініцыялаў, што надае работам водар эпохі.

Побач з творамі згаданага маладога мастака можна было бачыць работы мэтра беларускага шрыфтавога мастацтва, прызнанага лідэра «Літ-арта» Паўла Семчанкі. Сябра Беларускага саюза мастакоў, прафесар, Павел Апанасавіч з'яўляецца аўтарам кніг «Асновы шрыфтавой графікі» і «Мелодыі каліграфа». Графічныя творы П.Семчанкі заўсёды незвычайныя. На гэтай выставе ён уразіў усіх сваімі новымі работамі ў арыгінальнай тэхніцы металаграфіі. Пяць вялікіх лістоў медзі загадкава паблісквалі на сцяне мігатлівым цёмна-залацістым колерам. «Каліграфічныя пастаралі» – так назваў аўтар серыю. Кампазіцыі ўключаюць толькі каліграфічна-шрыфтавыя вобразы. Але яны адлюстроўваюць разнастайныя тэмы – «Восень-

скія матывы», «Гукі пушчы», «Пах лугавы», «Спеў салаўя», «Хтосьці, кудысьці на досвітку папхнуўся»... Наогул жа для ўсіх работ майстра характэрны вытанчанасць ліній, выразнасць плямы, гарманічнасць кампазіцыйнай пабудовы.

Генадзь Мацур працуе ў галіне кніжнага дызайну, рэкламы, плаката. У экспазіцыі «Літ-арт-2003» дэманстраваліся чатыры шрыфтавыя плакаты Г.Мацура, зробленыя ў камп'ютэрнай тэхніцы. Першы плакат, прысвечаны аб'яднанню «Літ-арт», якраз непасрэдна і стаў сімвалам выставы. Другі, пад назвай «Верш на Свабоду», арганічна сумяшчаў друкаваны шрыфт са свабодным рукапісным. Вельмі выразны плакат "Радыё Свабода": па сіняму фону ідуць вольна напісаныя як бы пэндзлем белыя літары назвы радыёстанцыі, пад надпісам як выразны колеравы акцэнт нанесены энергічны, пругкі жоўты штрых дугападобнай формы. Цікавы і плакат Мацура «Курапаты» – на чорным фоне строгі белы шрыфт, прычым у слове «Курапаты» літара «Т» зроблена ў выглядзе старажытнага праваслаўнага шасціканцовага крыжа з дзвюма паралельнымі папярэчнымі перакладзінамі.

Зацікавіла і нізка «Каліграфічныя прасторы», паказаная Юрыем Тарэевым. Яе аўтар у 1992 г. скончыў Беларускую акадэмію мастацтваў, у якой цяпер і выкладае, сябра Беларускага саюза дызайнераў, працуе ў галіне графічнага дызайну, удзельнік рэспубліканскіх і міжнародных выставаў. Нізка ж «Каліграфічныя прасторы» Ю.Тарэева ўяўляе сабою дзіўныя фантазіі на шрыфтавую тэму. Гэта складаныя кампазіцыі з мудрагелістага перапляцення разнастайных элементаў літар і рукапісных росчыркаў. З названай нізкай добра стасуецца і плакат «Swoboda» таго ж аўтара, які па тэме перагукаецца з аднайменным плакатам Мацура. У Тарэева кампазіцыя плаката ўключае надпіс лацінкай, свабодна выкананы белымі літарамі па чорнаму фону.

Цікавую работу прадставіў на выставу Уладзімір Лукашык, вядомы беларускі майстар у галіне графікі, які зараз працуе выкладчыкам у Беларускай акадэміі мастацтваў. Сябра Беларускага саюза мастакоў, удзельнік рэспубліканскіх і міжнародных выставак. Адна з апошніх яго работ, якая і была паказана на літартаўскай выставе, – серыя графічных аркушаў «Урбі. Накід плаката шрыфту». Як і ў Тарэева, гэта шрыфтавыя фантазіі аўтара, аднак зробленыя зусім у іншым ключы, чым у яго малодшага калегі. Калі кампазіцыі Тарэева ўяўляюць сабой адвольнае спалучэнне мудрагелістых шрыфтавых форм, то ў Лукашыка дамінуе строгасць і стройнасць будовы літар, якія ўключаны ў кампазіцыю. Дынаміку ж твору надаюць фігуры коней, якія па волі аўтара скачуць па гладзі белай паперы.

Адзначу шэсць алоўкавых аркушаў Усевалада Свентахоўскага. Мастак скончыў Беларускую акадэмію мастацтваў, дзе зараз і выкладае, працуе ў галіне кніжнай графікі, рэкламы, плаката, удзельнік рэспубліканскіх і міжнародных выставак. Аркушы, якія У.Свентахоўскі паказваў на экспазіцыі «Літ-арт-2003», складаюць нізку «Азбука». Гэта дэкаратыўная інтэрпрэтацыя розных літар алфавіту. Дэкаратыўныя формы літар нагадваюць адвольныя выгіны стылю ракако. Графіка кампазіцый уражвае віртуознай алоўкавай тэхнікай, якую тут праявіў аўтар работ.

Зусім у іншым стылі выканана нізка Р.Сустава «Манагатары». Гэту графічную серыю з трох аркушаў падказала яе аўтару старажытная японская літаратура. «Ісэ-Манагатары» – японская аповесць IX – X стст. Складаецца яна з невялікіх урыўкаў у прозе, якія чаргуюцца з вершамі. Часткі тэксту не звязаны паміж сабою агульным сюжэтам, але прысвечаны адной тэме – каханню. Работы Р.Сустава ўяўляюць сабою кампазіцыі, складзеныя з мудрагелістых японскіх іерогліфаў, фонам для якіх з'яўляюцца паверхні напружаных, насычаных колераў.

Прыцягвалі на выставе ўвагу і два плакаты Руслана Найдзена. Аўтар гэтых работ у 1980 г. скончыў Маскоўскі паліграфічны інстытут, сябра Беларускага саюза дызайнераў, працуе ў галіне шрыфтавой графікі, плаката, стварэння фірмовага стылю. Удзельнік рэспубліканскіх і міжнародных выстаў і конкурсаў. Кампазіцыі абодвух шрыфтавых плакатаў, выстаўленых Р.Найдзенам на «Літ-арце-2003», пабудаваны па прынцыпу вылучэння і абыгрывання часткі слова, якое складае змест твора. У першым плакаце, «Індывідуальнасць», аўтар вылучае з гэтага слова дзве цэнтральныя літары – «УА» – і вар'іруе іх па памерах і размяшчэнню на аркушы паперы, тым самым дэманструючы магчымасці ўнясення «індывідуальнасці» ў напісанне пэўнай камбінацыі літар. У другім плакаце Р.Найдзена, які называецца «Чарнобыль», у лацінскім напісанні гэтага слова выдзелены чырвонай абводкай літары «ВУ», што можна прачытаць як скарочанае абазначэнне Беларусі.

Цікавую нізку з пяці аркушаў паказваў на выставе Уладзімір Правідохін (Уладзімір Хін). Мастак у 1975 годзе скончыў Кіеўскае мастацка-прамысловае вучылішча, з 1976 года бярэ ўдзел у рэспубліканскіх і міжнародных выстаўках, сябра Беларускага саюза мастакоў, працуе ў галіне станковай графікі, станковага жывапісу, плаката і шрыфтавой графікі. У.Правідохін – вядомы аматар усходняй культуры. Вось і на гэтай выставе ён паказваў работы, зробленыя на тэмы кітайскага філасофскага трактата «Дао дэ Цзін» Лао-Цзы. Створаныя ў тэхніцы лінагравюры, творы У.Правідохіна адлюстроўваюць мудрыя думкі кітайскага філосафа накшталт наступнага: «Неба і зямля не валодаюць чалавекалюбствам і даюць усім істотам магчымасць жыць уласным жыццём...» Кампазіцыя аркушаў складаецца з чорных дэкаратыўных абстрактна-стылізаваных плямаў і вольна напісанага шрыфту, які перадае тэкст афарызма.

Як бачым, аб'яднаныя любоўю да шрыфту, да каліграфіі, аўтары, прадстаўленыя на выставе «Літ-арт-2003», прадэманстравалі вялікую розніцу ў падыходах да тэмы, у стылістыцы вырашэння твораў, у выбары тэхнікі падачы. Вось ужо чацвёртую выставу наладзілі мастакі, члены аб'яднання «Літ-арт», але ўсё больш робіцца зразумелым, што знойдзены імі накірунак творчасці невычэрпны, кожны раз яны знаходзяць усё новыя і новыя грані адлюстравання тэмы шрыфту, дастаткова вузкай на першы погляд і такой усёабдымнай пры больш уважлівым разгляданні. І вельмі справядліва гучаць словы з кнігі П.Семчанкі «Мелодыі каліграфа», прыведзеныя ў каталозе выставы «Літ-арт-2003»: «Гэты від мастацтва не прыносіць мастаку вялікай славы і багата грошай, але без каліграфіі культура няпоўная, нешта значнае страчвае. У першую чаргу таму, што вербальна і графічна мовы існуюць паралельна. Адсюль, як гаворым, так і пішам, і наадварот. Усё залежыць ад таго, як шануем слова, думку».



Уладзімір Лукашык. УРБІ. Праект шрыфту. Лічбавая графіка. 2003.

Забытае імя

Нарыс пра жыццё і творчасць мастака Дзмітрыя Полазава

Фаіна ВАДАНОСАВА, Ірэна КАРАНКЕВІЧ, Уладзімір ЛЯХОЎСКІ

Заканчэнне. Пачатак у № 3.

У пачатку 1950-ых гадоў да дырэктара Купалаўскага музея Уладзіславы Луцэвіч дайшлі звесткі, што ў колішняга іх суседа па Мінску, мастака Змітрака Полазава, які жыве ў Ленінградзе, ёсць два партрэты Янкі Купалы ягонай работы і ён жадае перадаць іх у Мінск. Паміж імі пачалося ліставанне, якое доўжылася з кастрычніка 1951 па сакавік 1953 года. Знаёмства з гэтымі лістамі дае нам крыху інфармацыі пра ленінградскі перыяд жыцця мастака. Ён перажыў усе жахі блакады, а пазней страціў на 80 % зрок. Лісты пісаў сам, а прачытаць напісанае не мог, памагалі родныя. Але, аптыміст і жыццялюб, ён знаходзіў сілы жартаваць, у адным лісце да Уладзіславы Францаўны ўсміхаўся, што прапісаныя яму лекарамі акуляры падобныя на Пулкаўскую абсерваторыю. У жніўні 1952 г. мастак паведамляў, што некаторыя яго работы набыты музеямі Мікалая Астроўскага ў Сочы і Маскве. А раней, 7 чэрвеня таго ж года, звярнуўся да Уладзіславы Францаўны: “Яшчэ раз перапрашаю за затрымку партрэтаў, з прычыны як маёй хваробы, так і рэстаўрацыі, якую давялося зрабіць (эрмітажнаму рэстаўратару), каб прыбраць невялічкую дэфармацыю, што наклалі трыццацігадовая даўніна і неспрыяльныя ўмовы захавання падчас блакады Ленінграда, і прывесці іх у першапачатковы выгляд. Помнячы параду вялікага партрэтыста Крамскога “Бацьку роднаму не паказвай партрэта без рамы”, я вельмі прасіў бы Вас устанавіць партрэты ў рамы (на маю думку, з пацямнелай бронзы) і пад шкло. Гэта гарантуе захаванне партрэтаў і ўвогуле карцін як ад пылу, так і ад розных атмасферных уздзеянняў. Спадзяюся, што да паказу партрэтаў камісіі (калі гэта неабходна з тых ці іншых прычынаў) ці для іншых асоб Вы маю просьбу выканаеце, бо яна ніякіх цяжкасцяў для Вас не складзе. Ваша думка для мяне за ўсё даражэй, дык я прасіў бы неадкладна паведаміць мне яе”[1]. Пройдзе менш за год, і вясной 1953 года Дзмітрыя Полазава не стане. Ён будзе пахаваны на Піскароўскіх могілках.

Захавалася некалькі цікавых успамінаў сучаснікаў Дзмітрыя Мікалаевіча, якія даюць уяўленне пра сяброўскія адносіны паміж ім і Купалам. У канцы 1920 года мастак атрымаў замову на напісанне партрэта Купалы. Канстанцін Елісееў успамінаў: “Дзмітрыю Полазаву я абавязаны і знаёмствам з Янкам Купалам – беларускім паэтам. Адбылося гэта так: ён дамовіўся ў Акадэмічным цэнтры, што напіша для музея партрэт Янкі. Яму было абяцана, што яго праца зойме месца на сцяне будучага музея. Калі ён накіроўваўся на чарговы сеанс, прапанаваў мне суправаджаць яго і ў залежнасці ад абставінаў прыняць удзел у працы. Мне было цікава, і я згадзіўся, захапіўшы на ўсялякі выпадак акварэль і паперу. Калі мы



Д.Полазаў. Янка Купала. Алей, 1921.

прыйшлі на месца, дзе адбываўся сеанс, Полазаў прадставіў мяне паэту, назваўшы аўтарам ліста, які надрукаваны ў газетах. Янка быў тыповы беларус, праставаты мужчына, гадоў яму было пад сорак. Эцюд Полазава стаяў тут жа і быў амаль закончаны...”[2]. “Полазаў, – пісала пазней Аляксандра Шкляева, – у гэты час працаваў над партрэтам Янкі Купалы, рабіў эскізы і накіды алоўкам. Янка Купала прыходзіў да Полазавых пазіраваць. Паэт чытаў свае творы, Полазаў шмат расказваў пра антычнае мастацтва, пра мастакоў Расіі”[3].

Яны духоўна зблізіліся, пасябравалі сем’ямі. Купалу імпанавала сваёй весялосцю і адкрытасцю дачка мастака – Люся. Адзін свой верш, “Вяртаюцца з выраю жоравы-гусі”, паэт прысвяціў ёй. На яе дзень нараджэння Іван Дамінікавіч падарыў дзяўчыне кнігу з уласнай бібліятэкі “Отечественная война 1812 в границах Смоленской губернии”, зазначыўшы, што там згадваюцца партызаны Полазавы (выданне цяпер захоўваецца ў фондах музея). На жаль, не збярогся зборнік вершаў Купалы з яго аўтографам: “Панне Люсі Полазавай у знак падзякі за кветкі”. У сваіх успамінах дачка мастака расказвае пра 1920-ыя гады ў Мінску, сустрэчы з паэтам, гульню з ім у шахматы і сяброўства сем’ямі, пра тое, як іх Садова-Узбярэжная вуліца, дзе жылі Полазавы і Луцэвічы, патанала вясной у зеляніне, расквітнелых садах, бэзе, пах якога застаўся з ёю на ўсё жыццё.

Партрэты Янкі Купалы работы Полазава разнапланавыя паводле сюжэта і стылю. Адзін выкананы згодна з класічнымі канонамі рускай мастацкай школы. Другая карціна, што пісалася па замове Акадэмічнага цэнтра Наркамасветы БССР, выканана пад уплывам новых павеваў ранняга сацрэалізму. Жывапіснае ўвасабленне народнага паэта ставіла мастака ў пэўныя рамкі і, безумоўна, ускладняла яго працу. Класіка пісаць заўсёды складана, тым больш першы раз. Упершыню створаны вобраз той ці іншай славутасці паступова “бранзавее”, ператвараецца ў эталон, нават штамп, пачынае жыць сваім асобным жыццём, уплываць на ўспрыманне людзей. Многае згладжваецца ў вобліку класіка, прыхарошваецца, і ўзнікае ідэальны вобраз вялікага чалавека – узвышаны і манументальны. На наш погляд, у названых творах Полазава яшчэ не стае той “эталоннасці”, якая часта кідаецца ў вочы ў карцінах сучасных жывапісцаў. Пры ўсёй паважнай строгасці партрэтаў чалавек на іх – яшчэ на шляху да бессмяроцця. Яго «боскасць» адчуваецца ў як бы ўмоўнай аддаленасці, «адстаянні» ад гледача.

Звернемся да першага полазаўскага партрэта Янкі Купалы. Ён выразна перадае дух гэтай складанай і глыбокай асобы. Купала сядзіць да нас у паўабарота, погляд яго скіраваны на гледача і з’яўляецца галоўным цэнтрам яго ўвагі. Удалае бакавое верхняе асвятленне: светлы лоб, вочы як бы ў цяні надброўных дугаў, а позірк пранізлівы, дзякуючы яркім блікам і залацістым водсветам. Твар старанна прапісаны, але жывапіс успрымаецца лёгка і дынамічна. Кантраст пінжака глыбокага чорнага колеру і бялюткай кашулі надае партрэту ўрачыстасць і строгасць. Фон карціны выкананы ў цёплых зеленаватых тонах, якія добра стасуюцца з залацістымі валасамі і асветленай часткай твару і кантрастуюць з чырванаватымі водсветамі ценявой часткі. А ўсё разам стварае аб’ёмнасць карціны, узмацняе яе кампазіцыйнае адзінства. Партрэт нельга назваць лагодным і мілым. Перад намі – постаць творцы, які глыбока і ясна вычувае рэчаіснасць, сутнасць жыцця. Уважлівы позірк крыху сумны. Быццам паэт, углядаючыся ў даль стагоддзяў, бачыць нас, сённяшніх. Як гэты полазаўскі вобраз Купалы пярэчыць паблажлівым словам Елісеева “тыповы беларус, праставаты мужчына”!

Другі партрэт Янкі Купалы вельмі метафарычны, у ім шмат падтэксту і прыхаванага сэнсу. На першы погляд ён яўна разлічаны на простае, даходлівае ўспрыманне людзьмі ўсіх узростаў. Тут прысутнічаюць усе атрыбуты “пролетарского искусства”. Абсалютная празрыстасць кампазіцыі партрэта, сімволікі кожнага колеру і кожнай дэталі. А яшчэ дакладней – наўмысная яснасць і прыгожасць. Усё заклікана абуджаць непахісна пазітыўныя і безумоўна ўзвышаныя пачуцці да выявы паэта – ідэалу духоўнасці, геніяльнасці, чалавечнасці. Светлы лік, узнёслая вытанчанасць ўсяго аблічча, яснавокі погляд, лёгкая добрая ўсмешка, элегантны, зграбны жэст – вось вонкавы набор якасцяў “ідэальнага” Купалы, даступны ўсім і кожнаму. Блакітнае неба – фон карціны. Уся яна пранізана паветранай свежасцю, водарам вясновага лугу, па якім хадзіў пясняр, паэтычным натхненнем і надзеяй на светлую будучыню. Вось прысеў ён на мяккую траўку і пра гэтую светлую будучыню задумаўся. Гэты сэнсавы рад можна выстройваць далей. Тэматыка сацыялістычнага мастацтва і набор яго ідэалагізаваных штампаў распрацоўваліся ўжо тады і былі распрацаваны пасля грунтоўна.

Але варта гледачу перастаць любавацца святочнымі колерамі і зазірнуць у вочы Купалу, як ён убачыць усё зусім інакш. Востры позірк паэта поўны болю, з прыкмецінай смяротнага прадчування, наканаванасці лёсу. Пакутліва выгнуты бровы, ноздры нервова расшыраны, лоб напружаны, нават вушныя ракавіны выдаюць насцярожанасць да нябачнай небяспекі. І тут прыходзіць усведамленне разбуральнага кантрасту: атрутная зелень, задзірліва мажорна расфарбаванае сінькай неба – усё гэта злілося і blікамі ўпала на адзенне паэта. Зелень – на кашулю, сінеча, блакіт – на элегантную шэрасць пінжака, на цень ад яго, на ўсе складкі. Ідылічна разняволеная і адкрытая, на першы погляд, поза паэта, расшпілены пінжак, расслабленая на калене грубаватая левая рука. Але правая рука – вытанчаная, з закладзеным у кнігу ўказальным пальцам – нервова напружаная, востра сагнутая ў локці. Зірнуўшы на воблака з правага боку карціны, можна ўгледзець у яго абрысах той жа нервовы згіб, люстэркава паўтораны. Праз імгненне паэт абапрэцца на кнігу (чырвоную – у даніну прастадушнай сімволіцы) і пойдзе назаўсёды. Вось толькі вызваліць з кнігі руку. Але рука быццам заціснута чырвоным, чырвань зайшла паміж пальцамі пішучай, такой тонкай, шляхетнай, непралетарскай рукі. Чырвоны водбліск адбіваецца на твары, залатым пярсцёнку, у ценях. У кантрасце з зеленню лугу чырвоная пляма надае карціне лубачнасць, “букварнасць”, што вельмі характэрна для сацрэалістычнага жывапісу. І толькі адзін сімвал, – жаласна маленькі, ледзьве прыкметны, але пранізліва шчыры, – усё апраўдвае ў гэтым творы, змякчае ўсе мастацкія супярэчнасці – веснавое дрэўца ля самага далягляду на фоне згусцелых аблокаў. Дрэўца стромкае, адзінока схілілася пад ветрам. Гэта – сам Купала. Наперадзе, як мы ведаем, – жалезны поступ нялюдскай таталітарнай ідэалогіі, што крушыць на сваім шляху многае і многіх.

У Купалаўскім музеі захоўваюцца таксама іншыя жывапісныя і графічныя работы Дзмітрыя Полазава, якія ахопліваюць больш як трыццацігадовы перыяд яго творчасці – з 1918 па 1950 гады. Гэта – малюнкі-шаржы, партрэтны жывапіс і пейзажы.

Алоўкавыя малюнкі, акрамя гістарычнай каштоўнасці, цікавыя ў мастацкім сэнсе. Гэта сяброўскія шаржы на сяброў-калегаў – выкладчыкаў мінскіх сярэдніх школ, пераважна рэальнага вучылішча, дзе выкладаў сам Полазаў, – мастака Г. Пінуса, збіральніка мясцовай старасветчыны Сыркіна, географа Мікалая Шкляева. Вылучаецца шарж на вы-

Д.Полазаў. *Партрэт Тацціны Шкляевай. Алей, 1950.*



Д.Полазаў. *Партрэт Канстанціна Елісеева. Алей, 1922.*

Анкета

Мастак Алесь МЕМУС (Віцебск)

1. На жаль, рэдка бачыў часопіс у асяроддзі выкладчыкаў і студэнтаў мастацка-графічнага факультэта Віцебскага педуніверсітэта, дзе працаваў 25 гадоў (калі не сам яго прыносіў туды). Наш факультэт часопіс не выпісваў і не супрацоўнічаў з ім.

Захоўваю шэсць нумароў з маімі публікацыямі, чатыры – з публікацыямі пра маю творчасць і пяць-шэсць нумароў з найбольш цікавымі для мяне матэрыяламі (найперш пра гісторыю беларускага мастацтва і архітэктуры).

2. Вельмі ўразілі публікацыі на тэмы “Дзённікаў” Ф.Рушчыца, творчасці Я.Булгака, архітэктурных адкрыццяў і доследаў, археалогіі, мастацтва 20 – 30-ых гадоў. Свежымі і арыгінальнымі былі еўрапейскія “рэйды” Я.Шунейкі.

3. Цікавыя найперш раздзелы гісторыі і выяўленчага мастацтва. Але натхняе ўсё, што ўзнімаецца з попелу і надае годнасці беларусам і нашай краіне.

4. Матэрыялы ў часопісе вызначаюцца візуальнай навізной, запатрабаванасцю ў кантэксце культурнага жыцця, адкрыццём нашай еўрапейскасці. Але часам абурае ўслаўленне шэрасці і бяздарнасці тых, хто не павінны быць на старонках “Мастацтва”. Парадаксальная несумяшчальнасць матэрыялаў фарміруе недавер да выдання.

5. Будучыня часопіса – у непаўторнасці выдання, ад кожнай рэпрадукцыі да вобраза кожнага нумара.

6. Лічу, што трэба звярнуцца да мінулага (да сівой даўніны, 20 – 30-ых гадоў XX ст.). У нас шмат мастакоў, творчасць якіх не адлюстравана ў альбомах ці манаграфіях. Менавіта часопіс “Мастацтва” павінен прыспешваць і дапамагаць замацаванню ў беларускай культуры іх імёнаў. Часопіс павінен годна, яскрава, у шырокім дыяпазоне ўдзельнічаць у сучасным творчым працэсе, высвятляць яго самыя жыватворныя плыні.

“Мастацтва” ў апошнія гады існавала механічна, у стадыі бяскрылага “акадэмізму”, калі кожны ўдзельнік працэсу ператвараецца ў функцыянера, які рэалізуецца ад і да, не больш. Сам візуальны вобраз часопіса насцярожваў, калі на вокладку выносіліся карціны чарговага “класіка”, далей змест дапаўняўся дзесяткам невыразных здымкаў.

7. Часопіс кідаецца ў вочы найперш візуальным радам. Самае важнае тут – пазбавіцца ад бяздарных фотаілюстрацыяў, якія цікавыя хіба толькі тым, хто на іх красуецца. Варта пазбавіцца практыкі шанавання “вясельных генералаў”, творцаў, якія займаюць пачэснае, але чужое месца ў кантэксце сапраўднай творчасці.

Чытаецца і натхняе ў часопісе жывое самабытнае слова, адзначанае індывідуальнасцю. “Мастацтва” мае звычку “прычэсваць” тэксты. Змазванне асаблівасцяў стылю не ўпрыгожвае часопіс, яно пазбаўляе матэрыялы магчымасці прарастаць у душу чытача, высякаць іскры ўзаеманатхнення, радасці пазнавання чалавека. Правільнасць не ёсць праўда. Часта ў няправільнасці свеціцца “радасць” божага дару.

8. Адна з маіх тэмаў даўно ляжыць у рэдакцыі. Гэта распавед пра страчаную карціну Ф.Рушчыца “Дажынкі”.

датнага беларускага філосафа і журналіста Уладзіміра Самойлу, які ў той час загадваў фізічным кабінетам і лабараторыяй у Мінскім рэальным вучылішчы (малюнак датаваны 1918 г.). Выкананыя з натуры, літаральна на "манжэце кашулі", гэтыя малюнкі здзіўляюць сваёй графічнай дакладнасцю, прасякнуты лёгкім гумарам. Пры яскравым знешнім падабенстве яны выяўляюць унутраную сутнасць асобаў у замалёўках, а таксама стаўленне да іх самога аўтара.

Партрэтны жывапіс Дзмітрыя Полазава найпаўней раскрывае яго мастацкі дар, майстэрства, асэнсаванне рэчаіснасці. Кожны яго партрэт нясе змястоўную інфармацыю пра ўвасобленага чалавека і знаходзіць водгук у душы гледача. Усе мастацкія прыёмы, якімі валодае творца, скіраваны на дасягненне большага псіхалагізму пры дакладным узнаўленні жывых рысаў герояў. Партрэты Полазава праўдзівыя, напісаны ў лепшых традыцыях рэалізму. Людзі, якіх ён маляваў, – неардынарныя, духоўна багатыя асобы, з глыбокім самаўсведамленнем. Дасканалы майстар, ён засведчыў трапныя кампазіцыйныя вырашэнні, тонкае адчуванне колеру і святла. Яго колеравая гама стрыманая, але вельмі гарманічная, вынаходлівая на нюансавыя спалучэнні, адмысловыя кантрасты.

Партрэт мастака Канстанціна Елісеева (1922), на нашу думку, – адзін з лепшых твораў Полазава. Тут відавочныя і дакладная лепка формаў аблічча і адзення героя, і разнастайная колеравая нюансіроўка. Празрыстыя шэра-блакітныя вочы падкрэслены цёплымі тонамі твару і агульнага фону карціны. Позірк засяроджаны, сягае як бы ўглыб думак. Ён крыху сумны, летуценны і характарызуе гэтага чалавека – творчага, схільнага да вонкавых эфектаў... Нездарма столькі ўвагі партрэтыст аддаў вонкавым дэталям. Тытунёвая люлька выпісана амаль гэтак жа старанна, як і твар маладога мастака. Цёмны капялюш гармануе са светлымі фарбамі карціны, а беласнежная кашуля – з чорным адзеннем. Складаны ў колеравых адносінах, яркі і цёплы фон пасуе да ўсіх элементаў партрэта, а смелыя і дакладныя мазкі ўзмацняюць адчуванне свежасці, маладосці партрэтаванага. Колеравая гама ў цэлым забяспечвае неабходнае напружанне ў карціне, неад'емнае ад эстэтычнага задавальнення ў гледача.

Поўнай процілегласцю гэтай рабоце падаецца партрэт Таццяны Шкляевай. Гэта, бадай, – апошняя карціна Дзмітрыя Полазава. Напісана яна ў 1950 годзе. Праз нейкі час ён страціць зрок і больш не зможа пісаць. Тэхнікай выканання гэты твор увогуле моцна адрозніваецца ад ранейшых жывапісных твораў Полазава. Быццам усё, што адбылося за апошнія два дзесяцігоддзі, – наступствы сталінскай культурнай рэвалюцыі, палітычныя рэпрэсіі, жахі вайны – пакінула глыбокі след у ягонай творчасці і светапоглядзе.

Стварэнне гэтага партрэта мела свой падтэкст. Таццяна – дачка старых мінскіх сяброў Полазава. Яе лёс таксама непасрэдна звязаны з лёсам Янкі Купалы. Паэт ведаў дзяўчыну з маленства і вельмі любіў яе. Калі пачалася вайна, Таццяна была студэнткай 4-га курса Казанскага медінстытута. Калі Купала знаходзіўся ў эвакуацыі пад Казанню і захварэў, яна лячыла яго. Іван Дамінікавіч ласкава называў яе "наш беларускі лекар". Далейшы лёс яе трагічны. Прызваная на фронт, яна загінула пад Сталінградам 25 жніўня 1942 года, перажыўшы паэта ўсяго на два месяцы.



Дзмітрый Полазаў.
Мінск, 1916г.

Партрэт Таццяны Шкляевай выкананы дробнымі лесіроўкамі (слаі фарбы празрыстыя, каляровыя пераходы згладжаны). Кампазіцыя будуецца на кантрасце: ярка асветлены твар гераіні, цёмныя вопратка і агульны фон. Твар адвернуты ад святла, асветлены толькі правы яго бок. Колеравую гаму крыху ажыўляе халодны сіні колер берэта. Цёмныя вочы дзяўчыны глядзяць проста і неадрыўна ўдалячынь, быццам – скрозь час і прастору. Вусны сціснутыя. Ва ўсім абліччы стоена ўнутранае напружанне, гатоўнасць чэсна сустрэць жыццёвыя выпрабаванні. Цёмная вопратка, у якую дзяўчына літаральна ўхутана, гаворыць пра яе душэўную замкнёнасць, стрыманасць. На малады прыгожы твар ляглі адзнакі цяжкога ліхалецця. Работа Полазава – своеасаблівы рэквіем усім жанчынам, што загінулі ў вайну.

У музейнай калекцыі мастака ёсць некалькі акварэляў з відарысамі даваеннага Мінска, узбярэжжа Чорнага мора і іншыя. Перад намі паўстае мінская Садова-Узбярэжная вуліца, на якой жылі Янка Купала і Дзмітрый Полазаў, стары гарадскі сад, садовая клумба. На пярэднім плане акварэлі "Стары Менск" – драўляная хатка паблізу Траецкай гары, дзе ўсё пахілілася, зарасло травою, а здалёк відаць коміны і гмахі Верхняга горада. Захаваліся краявіды, напісаныя ў Сочы. На адвароце аднаго з іх можна прачытаць: "За зялёнай хваляй – мора, ружаватае і жаўтаватае да сінечы, якая пераходзіць у зеленаваты тон. Пісаў Дзм. Полазаў у Сочы 29 кастрычніка 1939 г.". Так мастак занатоўваў першае каляровае ўражанне, каб потым штосьці папраўляць, не згубіць у памяці ўбачанае. Гэтую манеру ён пераняў у свайго настаўніка па Маскоўскаму мастацкаму вучылішчу Уладзіміра Макоўскага.

Пейзажы Полазава, на наш погляд, саступаюць яго жывапісным партрэтам і па сіле ўздзеяння, і канцэптуальна, хоць руку майстра пазнаеш і ў іх. Гэта хутчэй – настраёвыя эцюды ў экспрэсіўнай манеры. Відарысы атрымаліся жывымі, рухомымі: свежы салёны брыз з мора ("Сочы"), злёгку гойдаюцца сілуэты старых цэркваў ("Стары Менск"). Колеравыя спалучэнні спакойныя і гарманічныя. Жывапіс рэалістычны, без залішняй натуралістычнасці, пазбаўлены штучных эфектаў. Настрой аўтара нязменна задушэўны і перадаецца гледачу.

Замест пасляслоўя хочацца сказаць вось што. Імя Дзмітрыя Полазава амаль не ўпамінаецца ў айчыннай літаратуры. Ёсць невялічкі артыкул у энцыклапедычным даведніку "Янка Купала" (1986) ды колькі слоў у згаданай ужо кнізе "Янка Купала ў беларускім мастацтве". Бадай, і ўсё. Нічога не гавораць пра Полазава ні фундаментальная 5-томная "Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі", ні цяперашняя 18-томная універсальная "Беларуская Энцыклапедыя". Магчыма, асоба мастака непараўнальная з некаторымі партыйнымі і дзяржаўнымі бонзамі савецкай эпохі, асобныя з якіх прыклалі руку да генацыду беларускага народа, да знішчэння культурнай спадчыны Беларусі. Што на гэта скажаш? Трэба дбаць пра сваіх сапраўдных рупліўцаў, культурнікаў.

[1] Дзяржаўны літаратурны музей Янкі Купалы, КП 6432. Лісты Д.Полазава да У.Луцэвіч.
[2] Дзяржаўны літаратурны музей Янкі Купалы, КП 2083/У-113. Елісееў К. «Успаміны пра Янку Купалу».
[3] Успаміны пра Янку Купалу. Мн., 1982. С. 133.

Канстанцін і Алена

Галіна ЛАНЕЎСКАЯ

У Полацкім краязнаўчым музеі можна ўбачыць унікальны абразок XII стагоддзя «Канстанцін і Алена». Археолагі знайшлі яго ў 1967 годзе пры раскопках полацкага Верхняга замка. Гэты невялікі па памеру (62х41 мм) твор каменнай дробнай пластыкі, як сцвярджаюць навукоўцы, паводле стылістычных асаблівасцей можна суаднесці толькі з рэльефамі Уладзімірскага Успенскага сабора (Расія), дзе таксама, нягледзячы на іканаграфічную блізкасць да візантыйскіх узораў, адчувальныя моцныя заходнія ўплывы.

Выявы цара Канстанціна і царыцы Алены выкананы ў тэхніцы рэльефу. І ў кампазіцыі, і непасрэдна ў саміх вобразах можна заўважыць рысы, уласцівыя і візантыйскаму (Канстанцін і Алена трымаюць васьміканцовы крыж), і раманскаму мастацтву. У візантыйскай іканаграфіі інакш, чым на Захадзе Еўропы, увасаблялі форму царскіх карон. І фігуры звычайна не выглядалі каржакаватымі. Пра несумненны заходні ўплыў сведчыць і характэрная перадача складак адзення.

Калісьці абразок быў пазалочаны, што, несумненна, крыху змякчала шырокія, даволі суровыя твары са шчыльна сціснутымі вуснамі.

Вобразы гэтыя не выклікаюць замілавання, яны, хутчэй за ўсё, мусілі надаваць вернікам упэўненасці і моцы, сведчылі пра непарушнасць хрысціянскай праваслаўнай веры.

Канстанцін Вялікі (285 – 337 гады) быў нашчадкам Канстанцыя Хлора, які правіў Галіяй і Брытаніяй. Калі ягоны бацька захварэў, ён змушаны быў замяніць яго і стаў палкаводцам. Воіны вельмі шанавалі і любілі Канстанціна, а пасля смерці Канстанцыя Хлора прызналі яго за свайго імператара. Тым часам у Рыме ўладу захапіў Максенцый. Канстанцін не адразу адважыўся ісці на Рым. Але аднойчы на небе з'явіўся ўтвораны промнямі крыж з надпісам «Сим победиши» («Гэтым пераможаш»). Для рымлян крыж быў нядобрым знакам, знакам ганебнай кары. Але ў сне да Канстанціна з'явіўся Хрыстос і папрасіў увасобіць крыж на баявым сцягу. Хрысціянскія святары, якіх запрасіў да сябе Канстанцін, вытлумачылі нябесны крыж як прадказанне перамогі.

І праўда, Максенцый у рэшце рэшт загінуў, а Канстанцін уступіў у Рым, узаконіўшы хрысціянства як адну з дзяржаўных рэлігій. А потым перанёс сталіцу на ўзбярэжжа Мармуровага мора. Горад Канстанцінопаль, заснаваны на месцы старой грэчаскай калоніі Візантыі, і сёння ўражвае ўсіх сваімі грандыёзнымі маштабамі і жывапіснасцю.

Канстанцін, не абвяшчаючы хрысціянства адзінай дзяржаўнай рэлігіяй, дазволіў хрысціянам мець свае храмы, весці богаслужэнні, і сам перад смерцю прыняў хрысціянства.

У Візантыі было прынята ўвасабляць цароў разам з царыцамі. Яны так і заставаліся ў гісторыі парамі – Юстыніян і Феадора, Канстанцін і яго маці Алена. Жанчына ці не ўпершыню ў гісторыі культуры (нешта падобнае з'яўлялася хіба што ў Старажытным Егіпце) выступае як роўная мужчыну. Больш за тое, Алена на каменным рэльефе трымае шчыт з крыжам. Такім чынам, згаданы вышэй узор дробнай каменнай пластыкі сведчыць пра тое, што майстар быў добра знаёмы з візантыйскай культурай.

Каменныя абразкі ў XII – XIII стагоддзях вельмі шанаваліся. Іх насілі на грудзях у спецыяльных мяшэчках.



Апроч каменнага абразка «Канстанцін і Алена», беларускія археолагі знайшлі яшчэ некалькі падобных вырабаў. Каля Пінска адшукалі абразок Спаса Эмануіла (лічыцца, што ён мог быць зроблены ў Візантыі або пад моцным візантыйскім уплывам).

На Мінскім замчышчы археолагі знайшлі двухбаковы абразок з выявамі Маці Боскай Халкапратыйскай з аднаго боку і апостала Пятра – з другога, а таксама абразок Міколы і архідыякана Стэфана.

Варта нагадаць, што ў XII стагоддзі абразкі рабілі не толькі з каменю, але і з косці, адлівалі з бронзы.

Менавіта ў гэты час набываюць распаўсюджанне літыя бронзавыя крыжы-энкалпіёны, якія складаліся з дзвюх частак. Яны ўспрымаліся не толькі як культавыя рэчы, але і як упрыгажэнні. Іх насілі паверх адзення.

Сярод узораў дробнай пластыкі XII стагоддзя сустракаюцца не толькі культавыя, але і шматлікія побытавыя рэчы. Напрыклад, выразаныя з косці і каменю шахматныя фігуркі (у Беларусі шахматы ведалі з XI стагоддзя). Шахматныя фігуркі выразалі або абстрактнымі, або «з тварыкамі» (найбольш вядомыя фігурка ферзя з Лукомля, караля з Берасцейскага гарадзішча, «барабаншчык» – пешка з Ваўкавыска).

Яшчэ адзін від дробнай пластыкі XII стагоддзя – так званыя прывешаныя пячаткі, якія адціскаліся на свінцовых кружках. Іх на шнурку падвешвалі да розных дакументаў.

Археолагі знайшлі пячаткі, якія належалі маці Еўфрасінні Полацкай (на адным баку – выява святой Сафіі, а на другім – святога Юрыя) і самой Еўфрасінні з яе выяваю і надпісам, што заканчваецца словамі «Ефросини нарецаемой» (на другім баку – кампазіцыя "Праабражэнне").

Свінцовая пячатка Еўфрасінні Полацкай была знойдзена на гарадзішчы каля Ноўгарада.

ЛІТАРАТУРА

1. Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. Мн., 1987.
2. Пластыка Беларусі XII – XVIII стст. (Альбом). Склад. Н.Ф.Высоцкая Мн., 1983.
3. Штыхов Г.В. Древний Полоцк IX – XIII вв. Мн., 1975.

З гісторыі беларускага габелена

Кацярына КРЫУЛІНА

Крыуліна Кацярына Уладзіміраўна – аспірантка кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры.

Спроба прасачыць шлях развіцця шпалеры ад старажытных часоў да нашых дзён дазваляе наблізіцца да разумення сутнасці гэтага мастацтва, што перш-наперш натхнёна "памяццю ручной працы". Назіраючы пераўтварэнні, якія адбываліся і адбываюцца ў мастацтве габелена, можна раскрыць не толькі вытокі і тайну ткацкага рамяства былых эпох, але і праблемы сучаснага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

Мастацтва шпалеры – адно са старажытных. Кожная эпоха істотна ўносіла змены і ў тэхналогію, і ў вобразна-пластычную канцэпцыю, і ў функцыянальнае прызначэнне шпалеры.

Класічная шпалера – гэта аднабаковы высокамастацкі бязворсавы дыван з сюжэтнымі ці арнаментальнымі выявамі, як правіла, непаўторнымі.

У беларускай мове існуюць два, практычна раўнапраўныя, тэрміны: "шпалера" (ад нямецкага *Spalier*, італьянскага *spallier*) і "габелен". Думаецца, неабходна ўнесці яснасць і дакладна размежаваць дзве якасна разнародныя з'явы, што дагэтуль аднолькава называюцца габеленам. Таму тэрмінам "шпалера" слушна азначаюць усе творы, выкананыя ў класічнай шпалернай тэхніцы і створаныя да XX стагоддзя, а тэрмінам "габелен" – усе творы, створаныя ў XX стагоддзі ў Беларусі.

У Беларусі ў дачыненні да старажытных габеленаў ужываліся такія назвы, як "тапецыя", "перыстрамата", "каберцы", "апоны", "дываны", "шпалеры" і інш. Тэрмін "габелен" запазычаны з французскай мовы і ўжо ў XVIII ст. ужываўся ў Беларусі ў дачыненні да айчыннай прадукцыі. Гэта насценная тканіна называецца па-рознаму, прычым яе назва або нагадвае аб паходжанні (габелен, арас), або выдае яе прызначэнне (аднабаковы дыван, сцянны дыван, дыванная вышыўка).

Шпалеры ў Заходняй Еўропе пачалі ткаць у XII – XIII стст. Яны выкарыстоўваліся ва ўбранстве жылога і парадняга памяшкання, упрыгожваючы халодныя каменныя сцены. У сярэдзіне XVII ст. шпалерныя мануфактуры існавалі ў Італіі, Германіі, Іспаніі, Фландрыі. У Францыі асабліва вызначалася Каралеўская мануфактура габеленаў у Парыжы, названая так паводле прозвішча вядомых з XV ст. фарбавальшчыкаў і ткачоў Габеленаў *(les Gobelins)*. У XVIII ст. габеленамі пачалі называць шпалеры іншых еўрапейскіх мануфактур, якія пераймалі французскія, а з XIX ст. – наогул усе шпалеры.

Генезіс і эвалюцыя беларускага габелена праходзілі на глебе нацыянальных традыцый, але ў рэчышчы агульнаеўрапейскага стылю. Гісторыя ўласна беларускага прафесійнага габелена пачынаецца ў XVII – XVIII стст. Тады бязворсавыя дываны-карціны (шпалеры) выраблялі на ткацкіх мануфактурах князёў Радзівілаў, Агінскіх, Сапегаў і на каралеўскіх мануфактурах графа Тызенгаўза.

Найбольшую вядомасць набылі мануфактуры Радзівілаў у Слуцку, Нясвіжы, Карэлічах, Міры, Альбе пад Нясвіжам. Асаблівую ўвагу яны надавалі развіццю мастацкага ткацтва, але большую прыхільнасць мелі да шпалераў. Сямейная калекцыя Радзівілаў налічвала вялікую колькасць багатых, рэдкіх араскіх, парыжскіх, фламандскіх і іншых шпалераў.

Ганна Радзівіл спрыяла пачатку вытворчасці шпалераў і развіццю розных рамёстваў у сваіх уладаннях. Пры яе жыцці існавалі дзве "тапсіярні" дывановых вырабаў у яе рэзідэнцыях – у вёсцы Белай і Міры. Іх існаванне адносіцца да перыяду з 1691 і да 1746 г. Пасля яе смерці ткацкія "тапсіярні" перайшлі ва ўласнасць яе сына Міхала Казіміра Радзівіла (1702 – 1762), які адкрыў яшчэ некалькі ў Альбе, Карэлічах, Камянцы.

У 1752 г. Міхал Казімір загадаў выткаць на карэліцкай мануфактуры серыю карцін-шпалераў, дзе быў бы праслаўлены род Радзівілаў. Выконвалі гэту работу мясцовыя прыгонныя ткачы, пераважна жанчыны і дзяўчаты. Пры кожнай майстрысе-ткачысе працавала 4 – 5 дзяўчат. З цягам часу яны самі станавіліся майстрамі. У 1750-ым г. на мануфактуры было 7 ткачых-майстрых, у тым ліку Анастасія Маркевіч, Марыя Кулакоўская і іншыя.

На працягу стагоддзяў мяняліся самі адносіны да працэсу стварэння шпалеры. Калі пры ўзнікненні шпалернага ткацтва ў Еўропе ў XII – XIII стст. шпалеры выконваліся з пачатку і да канца адным ці некалькімі майстрамі ўручную, прычым кожны з іх уносіў у выраб апрача прафесійнай віртуознасці асаблівасць свайго аўтарскага почырку, то пачынаючы з XVIIст., з пашырэннем дзейнасці мануфактур, становішча паступова змяняецца. Узмацненне кантролю з боку мецэнатаў-заказчыкаў, першым з якіх быў кароль, прывяло да жорсткага цэхавага падзелу працы. Аўтар-жывапісец ствараў эскіз кардону шпалеры, а спецыяліст-кардан'ер пільна выконваў яго ў памеры твора. Задачай кардан'ера было так апрацаваць эскіз, каб усе контуры былі дакладнымі і кожная дэталь магла быць рэалізавана ў ткацкім перапляценні. Майстра-ткач з няўхільнай літаральнасцю перакладаў кардон у тэкстыльны матэрыял. На долю ткача заставалася выбіраць кожны раз правільныя адценні колеру і правільныя штрыхі непазашываных зазораў паміж суседнімі ўчасткамі колеру. І толькі ў XX ст. у мастакоў габелена ўзнікла імкненне ўласнаручна выконваць свае эскізы, мінаючы і кардан'ера, і нават ткача.

Кардоны для карэліцкіх шпалераў рабілі прыдворныя мастакі – Юзаф і Рудальф Хескія, ім дапамагалі мастакі Скажыцкі, а таксама Андрэй і Канстанцін, прозвішчы якіх да нас не дайшлі. Сюжэты і кампазіцыі пераносіліся з карцін мастакоў XVII – XVIII стст. Абрагама ван Вестэрфельда, Дэль Бенэ, дэ Воза і іншых.

Многія са шпалераў загінулі ў вайну 1812 г., іншыя разышліся па музеях і прыватных калекцыях. Да нашага часу дайшло толькі некалькі работ: "Імператар Карл V дарує Радзівілам княжацкі тытул", "Узяцце ў палон Станіслава Міхайла Крычэўскага пад Лоевам у 1649 годзе", "Бітва пад Славечнай", "Парад войск пад Заблудавам", "Зацвярджэнне княжацкага тытула, дадзенага Радзівілам" (знаходзіцца ў Нацыянальным музеі ў Кракаве, Польшча).





Ткачыха М.К. (Марыя Кулакоўская). «Бітва пад Славечнай (Бітва пад Мазыром)». 2-ая палова XVIII ст. Карэлічы. Мануфактура. Фрагменты шпалеры.

Адзначым, што ўсе шпалеры радзівілаўскіх мануфактур, якія захаваліся, абрамаваны арнаментальным бардзюрам, што характэрна для араскіх, парыжскіх і фламандскіх шпалераў, а таксама для унікальнай калекцыі шпалераў XVI ст. – арасаў Вавельскага замка ў Польшчы.

Уверсе шпалеры "Бітва пад Славечнай" – герб Радзівіла, надпіс з пералікам яго тытулаў. Асаблівасць гэтай шпалеры ў тым, што ўпершыню на ёй пазначаны ініцыялы "М.К.".Ткачыха, якая яго ткала, – хутчэй за ўсё, Марыя Кулакоўская, якая ў гэты час працавала на мануфактуры. Кардон для шпалеры, відаць, таксама зроблены тымі ж мастакамі, што і для "Узяцця ў палон Крычэўскага", – гэта значыць Хескімі. А на шпалеры "Парад войск пад Заблудавам" ужо вытканы імя і прозвішча ткачыхі – Анастасія Маркевіч. Гэта першы выпадак, калі былі вытканы поўныя імя і прозвішча ткачыхі.

Пасля смерці Міхала Казіміра Радзівіла ў 1762 г. усе ткацкія варштаты з Міра, Альбы, Камянца былі пераведзены ў Карэлічы, дзе гаспадаром мануфактуры стаў яго сын Караль Радзівіл, але мануфактура прыйшла ў заняпад і ў першай палове XIX ст. спыніла сваё існаванне.

Калі ў Карэлічах ткалі шпалеры толькі для патрэбаў княжацкага роду, то гродзенскія мануфактуры былі прызначаны забяспечыць больш шырокае кола спажыўцоў. У другой палове XVIII ст. падскарбі Вялікага Княства Літоўскага Антоні Тызенгаўз (1733 – 1785) заснаваў больш за дваццаць мануфактурных прадпрыемстваў, дзе ткалі і шпалеры. Калі ў Карэлічах выконваліся манументальныя тэматычныя творы, то шпалеры А.Тызенгаўза былі больш камерныя, часцей пераймальныя ў стылі барока і класіцызму.

Даволі вядомай была ў другой палове XVIII – пачатку XIX ст. шпалерная мануфактура ў Слоніме, якая належыла князю Міхалу Казіміру Агінскаму. Ён быў шырока адукаваным чалавекам, відным грамадскім і дзяржаўным дзеячам свайго часу, садзейнічаў эканамічнаму развіццю краю. На слонімскай мануфактуры была выткана серыя з дванаццаці шпалераў, на якіх у архітэктурных нішах былі выявы статуй. Да нашага часу дайшлі дзве з гэтай серыі – "Флейтыст" і "Вакханка" (знаходзяцца ў Нацыянальным музеі ў Кракаве, Польшча).

Ручная вытворчасць шпалераў і віды дываннага ткацтва існавалі ў Беларусі да 50-ых – 60-ых гадоў XIX ст. Са з'яўленнем машыннай тэхнікі мануфактуры, вырабы якіх каштавалі вельмі дорага, паступова змарнелі і закрыліся. Але сяляне, якія працавалі на гэтых мануфактурах і добра валодалі ткацкай тэхнікай, працягвалі ткаць дываны (вырабы ў выглядзе тканін шпалернага тыпу) для інтэр'ераў свайго жытла.

Такім чынам, шпалеры з карэліцкай, гродзенскай і слонімскай мануфактур даюць падставу гаварыць пра значныя поспехі нашых ткачоў у мінулым.

Рост прамысловай вытворчасці ў Заходняй Еўропе не садзейнічаў, а хутчэй перашкаджаў далейшаму развіццю тых галін дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, якія былі звязаны з індывідуальным выкананнем. Таму ў другой палове і асабліва ў канцы XIX ст. не пазбегла заняпаду і шпалернае ткацтва ў яго класічным выглядзе.

У гэтых умовах "класічнай шпалеры" цяжка было адстаяць свае былыя пазіцыі. Але ў еўрапейскім мастацкім жыцці набліжаліся падзеі, скіраваныя супраць татальнай машынізацыі. Былі мастакі, якія змагаліся за адраджэнне індывідуальнай творчасці і мастацкага рамяства. І паступова, з сярэдзіны XX ст., мастацтва габелена пачынае адраджацца і ў Беларусі.



ДА ВІЛЬНІ. Дзённік Фердынанда Рушчыца

Выданне дзённікаў вядомага мастака-жывапісца Фердынанда Рушчыца чакалася даўно. З ласкі ўнука мастака Эдварда Рушчыца, дырэктара Нацыянальнага музея ў Варшаве, і з дзейснай дапамогай грамадскага аб'яднання "Беларуская акадэмія выяўленчага мастацтва" адбылася прэзентацыя першай часткі дзённікаў слыннага мастака "Да Вільні. 1884 – 1904". Гэта стала часткай шматгадовай творчай акцыі "Неба і Зямля Фердынанда", якую ладзіць БелАВМ у гонар Ф.Рушчыца. На радзіме мастака адбылося ўжо некалькі мастацкіх пленэраў і выставаў сяброў БелАВМ. Пераклад з польскай мовы першай часткі дзённіка зрабіў прэзідэнт БелАВМ мастак Ф.Янушкевіч. Фінансавую дапамогу ў выданні аказала і Міністэрства культуры Беларусі.

Вялікая частка жыцця Фердынанда Рушчыца была звязана з беларускай зямлёю. На Валожыншчыне, у Багданаве, нарадзіліся славутыя карціны мастака "Зямля", "Балада", "Ля касцёла"... Фердынанд Рушчыц быў надзвычай адораным чалавекам, яго творчасць ахоплівае графіку, малюнак, ужытковае мастацтва. Ён быў выдатным сцэнографам і тэатральным мастаком. Вялікі патрыёт і нястомны грамадскі дзеяч, ён адыгрываў выключную ролю ў культурна-мастацкім жыцці краю, і ў першую чаргу Вільні і Віленшчыны. Мастак пахаваны ў Багданаве. На жаль, сам Багданаў нішто не ўратавала ад спусташэння. У 1944-ым, у час адступлення нямецкай арміі, фальварак мастака згарэў. Пазней і парк высеклі, і пагарэлыя муры разабралі. Цудам захаваліся магілы мастака і яго жонкі. Рукапісную спадчыну Ф.Рушчыца выратавала падчас вайны дачка Яніна (памерла ў 1988 г.). А ўнук Эдвард выдаў яе на польскай мове ў выглядзе дзвюх частак дзённікаў у 1994 – 1996 гадах. Першая частка грунтуецца непасрэдна на дзённікавых запісах мастака, другая, больш аўтарская, бярэ за аснову вялікую перапіску мастака, адпаведна дапасаваную і скампанаваную. Яна датычыць гадоў працы Рушчыца ў Вільні. Да выдання Э.Рушчыц зрабіў таксама грунтоўныя каментарыі, якія адрасуюць да перыёдыкі, архіўных і сямейных збораў. "Гэта не толькі карціна жыцця і творчасці мастака, але і адначасова панарама эпохі, культуры тых гадоў, грамадска-палітычнага жыцця, і перш за ўсё любімай мастаком віленскай зямлі", – мяркуе прафесар, доктар Эдвард Красінскі з інстытута мастацтвазнаўства Польскай акадэміі навук.



СПОВЕДЗЬ ДЛЯ СЯБРОЎ

На персанальнай выставе ў галерэі "Мастацтва" Беларускага саюза мастакоў мастак Алесь Марачкін прадставіў выданне сваёй першай грунтоўнай манаграфіі з рэпрадукцыямі твораў, фотаздымкамі, урыўкамі з дзённікаў і ўласнымі вершамі.

У манаграфіі А.Марачкіна – больш за восемдзесят старонак, якасны каляровы друк, супервокладка, вялікі фармат. Гэта альбом-выстава, споведзь для сяброў. Алесь Марачкін называе гэту кнігу аўтаманаграфіяй, своеасаблівым «арт-раскопам» самога сябе. Адмысловыя мастацкія эксперыменты ён сумяшчае з запісамі, вершамі, фотаздымкамі з архіва і лічыць такі эклектызм сутнасцю сённяшняга часу. "Альбом складзены па прынцыпу экспазіцыі мастацкай выставы, дзе галоўнае не храналогія, а рэжысура. Лягчэй было пайсці па нейкай адной, загадзя пратаптанай сцежцы. Мой альбом-выстава – гэта слоўныя і жывапісныя водгаласы маіх захапленняў, якія няпроста было склеіць у адно цэлае і бездакорнае. Ды я да гэтага і не імкнуўся".

Алесь Марачкін шмат гадоў называе сябе МАРА. Гэтыя чатыры літары – не проста вытворнае ад прозвішча мастака. Алесь Антонавіч штогод здзяйсняе жыццём і творчасцю свае патаемныя мары. Яму пашчасціла ў жыцці на вызначальныя сустрэчы. Ён сябраваў з Уладзімірам Караткевічам. Разам з Міхасём Раманюком у фальклорных вандроўках выратоўваў народную спадчыну. У майстэрні мастака захоўваюцца унікальныя драўляныя распісныя абярэгі, знакамітыя дываны Алены Кіш. Усё гэта, сабранае і захаванае, арганічна ўваходзіць у творчую практыку Алеся Марачкіна. І пераасэнсаваныя народныя абрады, і язычніцкія святы, і народныя паданні, і беларускія чароўныя краявіды, поўныя загадкавасці і казачнасці.



СЫН КАВАЛЯ І РАТАЯ

Нарэшце пабачыла свет манаграфія народнага мастака Беларусі, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі Беларусі, прафесара Васіля Шаранговіча, якая была падрыхтавана да 60-гадовага юбілею творцы. Яна змяшчае тры грунтоўныя тэксты, якія распавядаюць пра жыццёвы і творчы шлях вядомага беларускага графіка. Іх аўтары – народны паэт Беларусі Ніл Гілевіч; кандыдат мастацтвазнаўства, прарэктар Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў Міхал Баразна; кандыдат гістарычных навук Міхась Чарняўскі. У манаграфіі надрукаваны 65 каляровых рэпрадукцый станковых і кніжных твораў Васіля Шаранговіча, яго асноўныя графічныя работы, асобныя ілюстрацыі да твораў А.Міцкевіча "Пан Тадэвуш" і Я.Коласа "Новая зямля", а таксама акварэльныя краявіды і алоўкавыя замалёўкі мастака. Тэксты аздоблены шматлікімі фотаздымкамі.

"У асобе Васіля Шаранговіча Беларусь мае мастака-творцу і педагога высокай прафесійнай і грамадзянскай годнасці", – засведчыў ва ўступным слове Ніл Гілевіч. І сапраўды, Васіль Шаранговіч працавіты ва ўсім: у майстэрні, калі не можа закончыць твор, пакуль не давядзе яго да адмысловага гучання; на працы, раней у якасці загадчыка кафедры графікі і рэктара Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, сёння – дырэктара Музея сучаснага выяўленчага мастацтва. За ім як педагогам стаіць сапраўды моцная школа беларускай графікі; вучні В.Шаранговіча ўжо маюць сваіх вучняў. А гэта трывалы падмурак працягу сапраўднага майстэрства. Для сваіх работ Васіль Шаранговіч выбірае найбольш значнае ў беларускай літаратуры, у гісторыі Бацькаўшчыны. Кожная яго работа напоўнена шчырасцю пержытага і перадуманага. "Графіка – гэта як сялянская праца. Лініі разца на лінолеуме ці дрэве падобныя на след плуга па раллі. Разец, як і плуг, патрабуе выверанай рукі. Агрэхі там і тут выключаюцца. Мабыць, менавіта з-за сваёй дакладнасці і лаканічнасці графіка і стала выбарам мастакоўскага жыцця Васіля Шаранговіча", – напісаў у манаграфіі яго даўні сябра Міхась Чарняўскі. У апошнія гады мастак усё часцей звяртаецца да акварэлі, тэхнікі, якая таксама не дапускае памылак. Мастака вабяць беларускія краявіды, іх празрыстая вытанчанасць і мілагучнасць. Яны – як вяртанне ў дзяцінства, на Мядзельшчыну, на блакітна-зялёныя прасторы Беларусі. Васіль Шаранговіч поўны задум і жадання працаваць. Ён так і гаворыць: "Не магу заставацца ўбаку..."

Гульня ў лялькі і не толькі...



Андрэй Шчукін, Дзяніс Нядзельскі, Марыя Капілава, Аляксандр Барташэвіч, Наталля Сідарава, Тамара Ганчарова. **Замак.** Каляровае фота, камп'ютэрная графіка. 1998.

Вольга КАВАЛЕНКА

Выстава «Калядныя мроі» ў Нацыянальным мастацкім музеі з'явілася добрым падарункам да калядных і навагодніх святаў і самому музею, і яго наведвальнікам.

Атмасфера прыўзнятасці і радаснага прадчування свята панавала ў гэты час у залах музея. Глядач адчуваў яе ўжо ў вестыбюлі, дзе зіхацела агеньчыкамі ўпрыгожаная ёлка, дзе з жартаўлівай бесклапотнасцю запрашалі да няўрымслівай гульні кампазіцыі мастачак-фларыстак Наталлі Вераб'ёвай і Ларысы Мілько, а на сценах нудзіліся ў чаканні святочных цудаў трапяткія дзяўчыны з гламурных фотаздымкаў Рыгора Ліўшыца.

Аднак гэта была толькі прэлюдыя да галоўнай падзеі, якая адбывалася ўжо непасрэдна ў выставачнай зале. Музейная прастора страціла тут сваю звычайную акадэмічную строгасць і ператварылася ў тэатралізаваную, напоўненую нечаканымі сюрпрызамі тэрыторыю, дзе жылі сваім жыццём і загадкава пазіралі на наваколле раней нязвыклыя для музея персанажы – мастацкія лялькі. Зусім як людзі, яны мелі свае характары і норавы і стваралі вакол сябе асаблівую прастору. Недаступна-ганарлівыя ў сваіх шыкоўных касцюмах старажытных часоў дамы і кавалеры Алены і Мікалая Байрачных крыху звысоку азіралі "мясцовасць" і нібыта цешыліся гучнымі словамі захаплення, што несліся з усіх бакоў. Летуценна-рамантычныя, вытанчаныя персанажы Ганны Балаш, наадварот, не звярталі ніякай увагі на тое, што адбывалася вакол. Грацыёзна ўладкаваўшыся ў старых крэслах і на паліцах неабарочнай антыкварнай мэблі, яны паглыблена мроілі пра запаветнае. У паветры луналі лялькі Марыны Капілавай. Безабаронныя ў сваёй зусім дзіцячай эксцэнтрычнасці, яны, здавалася, гатовы былі даверліва апусціцца ў далоні якога-небудзь зачараванага гэтым відовішчам гледача.

Каваленка Вольга Савельеўна – *кандыдат мастацтвазнаўства, загадчык аддзела сучаснага мастацтва Нацыянальнага мастацкага музея, сябра Міжнароднай асацыяцыі мастацкіх крытыкаў пры ЮНЕСКО, сябра БСМ.*

Акрамя лялек, у экспазіцыі выставы было і яшчэ чаму падзівіцца. Марына Капілава шчодра рассыпала ў вітрынах творы дробнай пластыкі і ўпрыгажэнні з металу і камянёў. Дзіўны свет фантастычных істотаў заварожваў нястрымнай фантазіяй і багаццем пластычных знаходак. Рэальная прастора залы пашыралася і нібыта «пералівалася» ў ілюзорную прастору фотанацюрмортаў і краявідаў Андрэя Шчукіна і Дзяніса Нядзельскага, якія экспанаваліся на сценах.

Сваёй святочнай прыгажосцю, добрым густам і тэатралізаванай гульнёю гэта выстава, як кажуць, «была асуджана на поспех» у самага шырокага кола гледачоў. А для больш дасведчанай аўдыторыі, для прафесіяналаў – мастакоў і, перш за ўсё, мастацтвазнаўцаў – яна давала яшчэ і падставы для роздуму пра асаблівасці развіцця сучаснага айчыннага мастацтва. У ёй з пэўнай відавочнасцю праявіліся некаторыя спецыфічныя рысы постмадэрнісцкага мастацкага мыслення. Адсюль радыкальная плюралістычнасць экспазіцыі, схільнасць да неабарочнай тэатральнасці і гульні, неадназначнасць і шматсэнсоўнасць вобразаў.

Аўтарская мастацкая лялька як самастойны і самадастатковы від творчасці з'явілася ў нашым мастацтве параўнальна нядаўна. У той жа час у Заходняй Еўропе і Амерыцы яна мае ўжо сваю гісторыю і багатыя традыцыі, спецыялізаваныя галерэі і шырокае кола прыхільнікаў. Унікальныя калекцыйныя лялькі набываюць многія музеі свету. Калі мне давялося праглядзець каталогі міжнародных выставаў і калекцый лялек, я міжволі параўнала ўбачанае з тым, што робяць беларускія мастакі, і з прыемным здзіўленнем адзначыла, што нашы творцы не горшыя, а часам нават і цікавейшыя. Мне, напрыклад, зусім не імпануе натуралістычнасць, якая пераважае ў большасці лялек заходніх аўтараў, а пошукі нашых майстроў уяўляюцца глыбейшымі па вобразнай змястоўнасці і эстэтыцы трактоўкі. Вось тут і паўстае адна з самых складаных праблем сучаснага стану айчыннага мастацтва (прычым гэта датычыцца ўсіх відаў мастацкай дзейнасці без выключэння) – відавочнасць немалых патэнцыяльных магчымасцяў беларускіх мастакоў і такая ж відавочнасць поўнай адсутнасці прафесійнага менеджменту, які б мэтанакіравана спрыяў іх прасоўванню на сусветны рынак мастацтва і даваў бы ім упэўненасць у сваёй канкурэнтаздольнасці. Прычым паняцце "рынак" у даным выпадку я разумею не толькі як магчымасць для мастака атрымаць адэкватную ўзроўню яго твора аплату, але ў першую чаргу – як магчымасць заваяваць міжнароднае прызнанне сваіх творчых здольнасцей і набыць вядомасць. Менавіта гэта, на мой погляд, адна з галоўных прычын, якая прымушае многіх маладых беларускіх мастакоў пакідаць межы сваёй краіны.

Аднак вернемся да галоўнай тэмы нашых разважанняў, да лялькі. Выстава прадэманстравала некалькі напрамкаў развіцця гэтага віду творчасці ў сучасным айчынным мастацтве, некалькі падыходаў у трактоўцы вобраза лялькі, кожны з якіх уяўляецца плённым у перспектыве сваёй далейшай эвалюцыі.



Мікалай Байрачны. Обер-афіцэр лейб-гвардыі гусарскага палка. Бронза. 1999.



Марыя Капілава. Лялькі калекцыйныя. Фарфор, шоўк, скура. 1994 – 2000.

Агульнай рысай з'яўляецца, бадай, толькі своеасаблівая рамантычная настальгія аўтараў па старадаўніх чароўных часах, якая і знайшла ўвасабленне ў вобразах гэтых крыху манерных прыгажунь і іх бравых кавалераў. Прычым гэты рэтраспектывізм у чымсьці нагадвае рэтраспектывізм рускіх мастакоў аб'яднання "Мир искусства", блізкі да іх агульнага настрою і светаадчування. Наогул, настальгія па «сярэбранаму веку» рускага мастацтва быццам бы лётала ў паветры выставы і праяўлялася не толькі асацыятыўна, але ж і відавочна – хоць бы ў тым, што мастакі ў якасці эпіграфаў да сваіх твораў неаднаразова звярталіся да элегічна-вытанчаных радкоў Восіпа Мандэльштама.

Безумоўна, рэтраспектывізм Алены і Мікалая Байрачных, Ганны Балаш і Марыны Капілавай мае пэўныя адрозненні і асабістую прыроду. Байрачныя ў сваіх касцюмных ляльках схільныя да гістарычнай дакладнасці, амаль рэканструкцыі. Усё ў іх творах: ад шыкоўных жаночых сукенак, расшытых сапраўдным бісерам і жэмчугам, мужчынскіх калетаў, плашчоў і капелюшоў да каштоўных штылетаў, шпаг і іншай зброі, якая з'яўлялася неад'емнай прыналежнасцю касцюма знатнага кавалера, – выканана па ўзорах моды пэўных часоў і з максімальна магчымым набліжэннем да аўтэнтычных тэхналогій.

Ганна Балаш, як і Байрачныя, вырабляе свае лялькі з фар-



Фрагмент экспазіцыі (лялькі аўтарскія Ганны Балаш).



Алена Байрачная, Мікалай Байрачны. Польшча, XVII стагоддзе. Лялька касцюмная, калекцыйная. Фарфор, шоўк, аксаміт, сталь, слановая косць, паўкаштоўныя камяні. 2000.

фору, ёй таксама ўласціва замілаванае стаўленне да матэрыялу, аднак яна імкнецца да большай свабоды мастацкага вобраза, яе не вельмі турбуе дакладнасць і чысціня стылю. Лялькі Балаш, крыху меланхалічныя і загадкавыя, ствараюць вакол сябе своеасаблівую прастору і настрой, у якіх відавочна адчуваюцца водгукі вытанчанай эпохі мадэрна. Яны вельмі пластычныя, з імі хочацца і можна гуляць – у адрозненне ад лялек Байрачных, якія «трымаюць дыстанцыю», да якіх боязна дакрануцца, а можна толькі з захапленнем разглядваць, як каштоўныя музейныя экспанаты.

Марына Капілава – аўтар дзівоснага гратэскнага «тэатра», дзе ўсе падзеі адбываюцца па законах, якія падуладныя толькі ёй самой. Прычым дзейныя асобы гэтага тэатра не толькі лялькі, але і іншыя фантастычныя істоты, якія стварыла мастачка. Гэта могуць быць і бронзавыя грыфон, вярблюд-малюск і кошка-малюск, дзіўныя насякомыя, яшчаркі, нейкія насякомападобныя жывёлінкі з медзі і латуні, якія да таго ж з'яўляюцца яшчэ і ўпрыгажэннямі, што дадаткова пашырае магчымасці і прастору гульні. Нястрымнасцю аўтарскай фантазіі, выразнасцю і мудрагелістасцю пластыкі ўсе гэтыя пачваркі выклікаюць асацыяцыі то з вобразамі фантастычных хімер раманскіх і гатычных сабораў, то з гратэскамі эпохі Адраджэння, то з трывожнымі снамі сюррэалістаў. Пры ўсім гэтым яны вельмі сучасныя па сваёй стылістыцы і разуменню матэрыялаў, з якіх выкананы.

Безумоўна, цэнтрам увагі на выставе былі лялькі. Сваёй маляўнічасцю і прыцягальнасцю як для малых, так і для дарослых (бо ў любым узросце чалавеку ўласціва схільнасць да гульні), яны быццам адсунулі на другі план па-майстэрску зробленыя творы фотамастакоў. Між тым фотаработы Андрэя Шчукіна і Рыгора Ліўшыца не толькі гарманічна дапаўнялі і развівалі на свой лад галоўную тэму выставы – тэму свята і прыгажосці. Яны дазвалялі гледачу ўвайсці ў нейкую зусім іншую, паралельную рэальнасць. Выкарыстанне лічбавых тэхналогій дадало мастакам шырокія магчымасці пераўтварэння вобразаў, дасягнення іх нечаканых метамарфозаў. І тут не магу не пагадзіцца з Ганнай Балаш, якая сказала, што Андрэй Шчукін сінтэзуе, змяняе вобразы людзей, краявідаў, рэчаў амаль што на малекулярным узроўні. І сапраўды, творы мастака з серыі "Архітэктурныя прасторы свету" (на мой погляд, гэта яго лепшыя працы на выставе) заводзяць позірк гледача ў свет, які быццам бы балансуе на мяжы рэальнага і ірэальнага, які здаецца ілюзорна сапраўдным і адначасова фантомным.

На жаль, усё добрае вельмі хутка заканчваецца. Неўзабаве закрылася і гэтая прыгожая выстава, пакінуўшы пасля сябе шчымлівае пачуццё смутку аб цудоўным зімовым свяце, аб далёкім дзяцінстве з ягонымі светлымі радасцямі гульні ў лялькі. Магчыма, падобнае пачуццё валодала і многімі наведвальнікамі, і самімі мастакамі. А таму нарадзілася думка прадоўжыць гэтыя гульні і ўжо ўлетку разгарнуць новую экспазіцыю, прычым пашырыць яе межы і узбагаціць новымі ідэямі, удзельнікамі і творамі. Аднак на гэты раз праект будзе ажыццёўлены на тэрыторыі філіяла мастацкага музея, у старажытным замку ў Міры. І, магчыма, мроі Мірскага замка здзівяць і зачаруюць нас яшчэ больш. Што ж, будзем чакаць.



Андрэй Шчукін, Дзяніс Нядзельскі, Марыя Капілава, Аляксандр Барташэвіч, Наталля Сідарава, Тамара Ганчарова. ***Без назвы.*** *Каляровае фота, камп'ютэрная графіка, 2002.*

Душэўнай шчырасці цяпло



Ціхая завадзь. Кардон, пастэль. 2000.

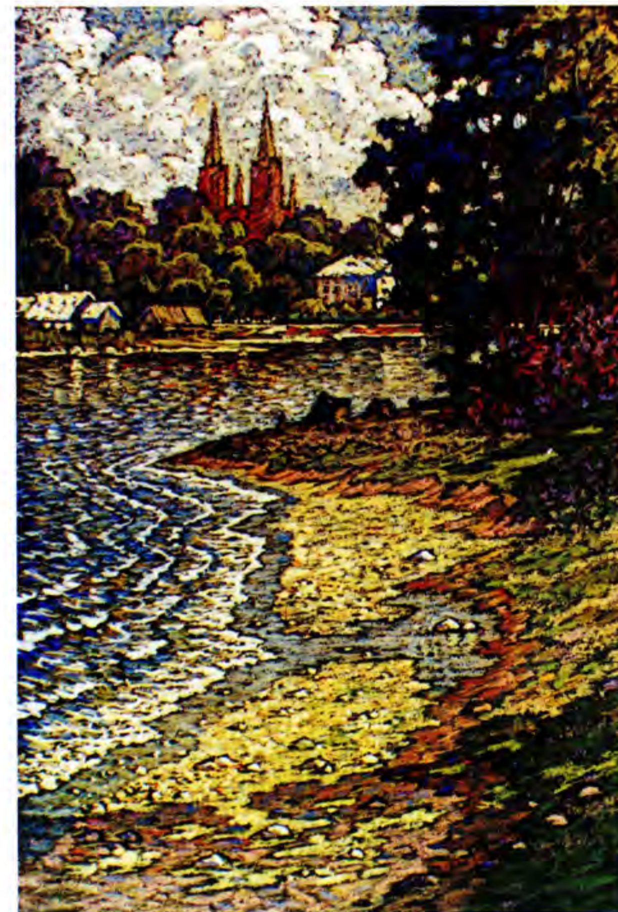
Міхась ЦЫБУЛЬСКІ

Цыбульскі Міхась Леанідавіч – кандыдат мастацтвазнаўства, дактарант Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН РБ.

Віцебскі мастак Вячаслаў Шамшур – адзін з нямногіх сучасных творцаў, які стала працуе ў тэхніцы пастэлі. Тэхніка гэта была асабліва папулярнай у XVIII – другой палове XIX стагоддзя, часцей за ўсё выкарыстоўвалася мастакамі для перадачы дакладнага падабенства з натурай. У творчасці Вячаслава Шамшура тэхніка працы з пастэллю набыла новае гучанне, жывапісную дэкаратыўнасць і падкрэсленую дынаміку. Адмовіўшыся ад растушоўкі як ад асноўнага тэхнічнага прыёму, з дапамогай якога звычайна перадаваліся тонкія пераходы колеру і тону, мастак аддаў перавагу выразнаму штрыху і акрэсленай каляровай пляме.

У экспазіцыях мастацкіх выставаў творы Вячаслава Шамшура з'явіліся ў сярэдзіне 80-ых. Менавіта тады, пасля паспяховай абароны кандыдацкай дысертацыі ў галіне мастацтвазнаўства, Шамшур адчуў асаблівую цягу да практычнай мастацкай дзейнасці. Яго захапілі эксперыменты ў галіне графічных тэхнік. Вячаслаў Шамшур пачынаў з лінарытаў і на працягу некалькіх гадоў выдатна засвоіў гэтую тэхніку. Ужо ў лінарытах мастак прадэманстраваў свае лепшыя якасці графіка і майстра кампазіцыі. Ён здолеў надаць паэтычны характар, па сутнасці, плакатнай тэхніцы. З гэтай мэтай мастак абірае даволі спецыфічныя матывы для ўвасаблення, выкарыстоўвае нязвыклыя ракурсы, элементы стафажа, якія "ажыўляюць" прастору краявіду, надаюць яму рысы сюжэтнасці і апавядальнасці. Акрамя гэтага ён спрабуе вырашаць у лінарыце неўласцівыя для гэтай тэхнікі задачы: удала перадае штрыхом не толькі глыбіню прасторы, але нават і стан паветра і фактуру аб'ектаў. Шмат працуе Вячаслаў Шамшур над удасканаленнем тэхнічных магчымасцяў матэрыялу: перарабляе фабрычныя разцы, займаецца вынаходніцтвам розных прыстасаванняў... Назапашаны ў гэтай галіне графікі велізарны вопыт ужо значна пазней знойдзе ўвасабленне ў кнізе-падручніку Вячаслава Шамшура "Лінарыт. Мастацтва і тэхніка". А некаторыя пастэлі мастака паўстануць як своеасаблівыя каляровыя варыяцыі ці хутчэй кампазіцыйныя інтэрпрэтацыі раней выкананых лінарытаў. У новай для яго тэхніцы пастэлі Вячаслаў Шамшур захавае і "адпрацаваны" ў лінарыце асноўны сродак эмацыйнай выразнасці і дынамічнай экспрэсіўнасці пластычнай формы – штрых, які, зразумела, стане каляровым.

У кампазіцыях, выкананых у тэхніцы пастэлі, як і ў лінарытах, Вячаслава Шамшура асабліва прыцягваюць і захапляюць пейзажныя матывы, адлюстраванне прыроды. Напэўна, у гэтай рэальнай навакольнай прасторы і адпаведнай прасторы вобразна-мастацкай ён адчувае сябе асабліва свабодна. Пейзажы Шамшура – гэта своеасаблівыя паэтычная апавяданні пра сучаснасць і гістарычны лёс роднага яму краю. «Дарагія мясціны майго дзяцінства, – шчыра прызнаецца мастак, – не даюць мне спакою. Іх цудоўныя сонечныя вобразы заўсёды стаяць у маіх вачах і вельмі часта ўзнікаюць у снах». Зямля, якую з такой закаханасцю піша Шамшур, лучыцца для яго з уласным радаводам. Таму невыпадкова першую персанальную выставу, якая адбылася ў 1991 г. на радзіме мастака, ён прысвяціў сваёй маці. У тым жа годзе работы Шамшура былі адзначаны Полацка-Віцебскай епархіяй, як "лепшыя творы ў рэчышчы духоўна-маральнага Адраджэння".



Міёры. Поўдзень. Кардон, пастэль. 2000.



Зімовая дарога. Кардон, пастэль. 2000.

Кампазіцыі Шамшура па свайму характару рэалістычныя. "Я добра стаўлюся да розных напрамкаў, – падкрэслівае мастак. – Дастаткова сказаць пра тое, што ў Беларусі я адным з першых у сваёй кандыдацкай дысертацыі звярнуўся да даследавання творчасці Казіміра Малевіча ў Віцебску і мастакоў яго кола. У канцы 1970-ых гэта было зусім не простай справаю... Але рэалізм я заўжды лічыў стрыжнем, ад якога ва ўсе часы будуць адгаліноўвацца новыя напрамкі. Гэта пацвярджае ўся гісторыя развіцця мастацтва. Да таго ж мне здаецца, што рэалізм асабліва эмацыйна ўзрушвае гледача".

У пошуках новых уражанняў і натхненняў мастак звычайна звяртаецца да прыроды, да рэальнага свету, робіць замалёўкі і накіды з натуры, з якімі далей працуе ўжо ў майстэрні. З аднаго боку, мастак імкнецца да натуральнасці, "ненадуманасці кампазіцыі", але пры гэтым не займаецца прамым капіраваннем прыроднага матыву, шмат увагі надае яго кампазіцыйнай завершанасці і мастацка-вобразнай цэласнасці. Класічная раўнавага ў кампазіцыях не разбураецца ні фрагментарнасцю некаторых матываў, ні даволі экспрэсіўнай рытмікай жывапісу.

Нярэдка мастак піша амаль што панарамныя краявіды са складанымі танальна распрацаванымі планамі, з адлюстраваннем эмацыйна выразнага, напружанага стану прыроды: непагадзі ці моцнага ветру, які закручвае кроны дрэваў, паганяе рабізну і хвалі на вадзе... Ужо ў назвах твораў Вячаслава Шамшура адчуваюцца пяшчотныя, лірычныя інтанацыі. Імкненне ж узмацніць вобразнае гучанне звычайнага прыроднага матыву часам вядзе да пэўнай яго ідэалізацыі ці рамантызацыі. Эмацыйная выразнасць, асаблівая ўзнёсласць, нейкая святочная ўрачыстасць характарызуюць у першую чаргу каларыстычны лад твораў Шамшура. "Магчыма, тут падсвядома ўсплываюць светлыя ўспаміны, звязаныя з дзяцінствам, – згадвае мастак. – І хоць цяжкі быў той пасляваенны час, але на фоне нашай шэрай будзённасці ён успамінаецца мне асабліва часта. Яркае сонейка... Гульня святла на лістоце, на бліскучых купалах храмаў, на дахах дамоў..."

Пастэлі мастака глядзяцца жывапіснымі і разам з тым дэкаратыўнымі дзякуючы гучнасці чыстых колераў, мяккай танальнасці аксамітава-матавай паверхні матэрыялу. У шэрагу пастэляў Шамшур ужывае чорную грунтоўку, якая часткова прасвечвае праз складаную рытміку экспрэсіўна накладзеных адзін на адзін штрыхоў рознакаляровых крэйдаў. Гучнымі сакавітымі акцэнтамі ў работах мастака часам становяцца невялікія колеравыя плямы, якія выкананы гуашшу.

Значная колькасць твораў Вячаслава Шамшура прысвечана Міёршчыне – краю, дзе ён нарадзіўся і вырас. Там мастак асабліва любіць выстаўляць свае работы. Ёсць у мастака і серыя твораў, прысвечаных азёрнаму краю – Браслаўшчыне. І таму не дзіўна, што менавіта адметная прыгажосць воднага люстэрка даволі часта становіцца лейтматывам у пейзажах мастака. Амаль сімвалічна выглядае ў шэрагу твораў Вячаслава Шамшура дарога, якая вядзе некуды ўдалячынь. Гэты кампазіцыйны прыём, як і выявы вясковых хатак, лазняў, матывы вясковага побыту, асабліва ўлюбёныя мастаком, надае сюжэтную апавядальнасць яго творам. Увогуле, сюжэтнасць, якая звычайна далікатна ўводзіцца мастаком у кантэкст краявіду, прадстаўляе ў ім другую лінію вобразнасці, што значна ўзбагачае эмацыйную выразнасць твора.

Адметнае месца ў творчасці Вячаслава Шамшура займаюць краявіды Віцебска. Шмат разоў звяртаўся мастак да адлюстравання гарадскіх вулачак, выяваў вядомых віцебскіх храмаў, дворыкаў, дзе імкнуўся перадаць іх своеасаблівую прыгажосць.

На фоне складаных філасофскіх канцэпцый сучаснага мастацтва вызначэнне асноўнай асаблівасці творчасці Вячаслава Шамшура словам "шчырасць" на першы погляд можа падацца неактуальным. Але менавіта гэтым надзвычай аб'ёмным па сваёй вобразна-мастацкай сутнасці паняццем варта было б адзначыць творчасць віцебскага мастака. У работах Вячаслава Шамшура шчырасць зусім не асацыюецца са спрошчанасцю ці прымітыўнасцю. Шчырасць у творчасці мастака – гэта ў першую чаргу адкрытасць. Адкрытасць яго асобы, пачуццяў і думак. Гэта сардэчнасць, душэўнасць, даступнасць і зразумеласць вобразаў.

Мастака не хвалюе неразуменне з боку "найсучаснейшага авангарда". Ён не імкнецца адлюстроўваць бясконцазменлівую сучаснасць, свядома ўхіляецца ад шматлікіх навамодных тэндэнцый у мастацтве, не лічыць жаданне як мага вычварней заявіць пра сябе вышэйшай праявай арыгінальнасці. А таму працягвае вольна выказваць свае пачуцці і хваляванні. Менавіта ў такой, пазбаўленай прытворства штодзённай карпатлівай працы, прафесійнай стараннасці Вячаслава Шамшура таксама праяўляецца шчырасць яго творчасці.

І што асабліва відочна і, на мой погляд, важна для мастацтва: шчырасць праяўляецца ў выразнай нацыянальнай адметнасці твораў Вячаслава Шамшура. У творчасці Шамшура мы можам убачыць праявы рэдкага (і надзвычай годнага) ненадуманага нацыяналізму, які ідзе ад самага сэрца, а не толькі ад свядомасці, нацыяналізму творчага духу, заснаванага на самаадданай любові да Радзімы.

Шчырасць у сучасным мастацтве становіцца ўсё больш рэдкай з'явай. Часцей захапляюць творцаў гульні з «пераапрананнем», гульні, у якіх даволі сціплае месца належыць сапраўдным пачуццям. А таму кожнае спатканне з творчасцю такіх мастакоў, як Вячаслаў Шамшур, становіцца даверлівым дыялогам.

Асобу фарміруе праца

Галіна ФАТЫХАВА

Фатыхава Галіна Ахметаўна – мастацтвазнаўца, лаўрэат прэміі «За духоўнае адраджэнне» (1998), аўтар шматлікіх манаграфій, адзін з аўтараў энцыклапедычнага даведніка «Беларускі саюз мастакоў» (1998).

Імя Міколы Таранды добра знаёмае кожнаму на Аршаншчыне, дзе ён жыве і працуе амаль трыццаць гадоў. Дзяцінства яго прайшло на Брэстчыне ў вёсцы Падлессе ў вялікай сялянскай сям'і. Іван Максімавіч і Фядора Кляменцьеўна мелі ажно чатырнаццаць дзяцей, Мікола быў трынаццаты. Разлічваць на бацькоўскую дапамогу асабліва не мог, таму, як падрос, наважыўся вучыцца ў Баранавіцкай вучэльні будаўнікоў, пасля заканчэння якой і стаў будаўніком. Але цяга да малявання не пакідала. І ў 1965 г. Мікола Таранда паступіў у Віцебскі педагагічны інстытут на мастацка-графічнае аддзяленне, дзе яго настаўнікамі былі такія знакамітыя педагогі, як А.Арлоў, Я.Ральцэвіч, Ф.Гумен. Пазней М.Таранда адшліфоўваў і ўдасканальваў тэхніку графікі ў народнага мастака Беларусі Г.Паплаўскага. Прага ведаў, улюбёнасць у сваю справу штурхалі да паездак у музеі Масквы, Ленінграда, Феадосіі. Яшчэ ў студэнцкія гады Мікола актыўна ўдзельнічаў у мастацкіх выставах. У літаграфіях, афортах, лінагравюрах малады мастак адлюстроўваў свой горад, яго ваколіцы, багатую лясамі зямлю роднай Аршаншчыны ("Восеньскія матывы", "Мелодыі лесу", "Вячэрні захад", "Лета", серыі "Добруш", "Орша"). Пасля заканчэння інстытута ўладкаваўся на радыётэхнічны завод у гарадку Барань на пасаду інжынера-мастака прамысловай эстэтыкі, а ў вольны час працаваў над сваімі праектамі па ўпрыгожанню гарадка на беразе ракі Адроўка. Яго падтрымлівалі кіраўнікі завода, гарадскія ўлады. Па ініцыятыве мастака адкрываецца музей на заводзе, выставачная зала, дзе адбываюцца выставы не толькі мясцовых мастакоў, але і віцебскіх. Да Дня Перамогі Мікола здзяйсняе сваю новую задуму. У цэнтры горада паўстае мемарыяльны комплекс, прысвечаны воінам-землякам, якія загінулі ў Другой сусветнай вайне.



Вечар на Іпуці. Алей, 1976.

Поўны энергіі і дабрыні, мастак задумвае ў жылым доме зрабіць мастацкую студыю для дзяцей. Працаваць даводзілася ў вольны час. У выхадныя дні разам з дзецьмі ён вывозіў за горад смецце і зямлю (усяго каля 200 кубаметраў). За свой кошт адрамантаваў памяшканне, зрабіў подыум, прабіў вокны... За два дзесяцігоддзі існавання студыі Мікола Таранда падрыхтаваў для далейшага навучання шмат таленавітых дзяцей з Барані. Многія з іх ужо скончылі вышэйшыя навучальныя ўстановы Мінска, Санкт-Пецярбурга, Масквы, Кіева, Кішынёва, Львова. З удзячнасцю яны ўспамінаюць свайго першага настаўніка. Апошнія гады ў студыі выкладае дачка мастака Алена, выпускніца мастацка-графічнага факультэта.



Язмін. Алей, 1986.

Сам Мікола Таранда і сёння ўпарта працуе і штораз згадвае словы свайго настаўніка Фелікса Фёдаравіча Гумена: "Мастак павінен пастаянна эксперыментаваць..." Эксперыментуе Таранда найперш у жывапісе, дзе больш каларыстычных магчымасцяў, дынамікі і каляровай экспрэсіі. Яго вабяць белы месяц у вечаровым небе, усёпаглынальная ліловасць возера ("Цёплы вечар", 1991); поўны спакой, цішыня, павольны рух аблокаў над ракой і халодным ізумрудным берагам з белым сілуэтам царквы ("Ільінская царква", 1990).

З паездкі Уладзімір – Суздаль ён прывёз серыю пейзажаў з белакаменнымі цэрквамі.

Зусім іншая, радасная, адкрытая экспрэсія, шырыня расчыненага неба адчуваюцца ў карціне "Кветкі Беларусі" (1987), дзе вобраз Айчыны паказаны нібы ў двух вымярэннях: як Аршанская зямля і як планета людзей. Дэкаратыўнае спалучэнне халодных тонаў з ярка-жоўтай плямай у цэнтры дае фантастычную дрыготкую паверхню, якая прыцягвае да сябе позірк гледача ў карціне "Вечар" (1991). Мікола Таранда смела ўводзіць у свае краявіды яркія колеры, якія найбольш выразна перадаюць яго адчуванне чароўнасці і непаўторнасці прыроды. У некаторых пейзажных палотнах ён імкнецца стварыць адзіную колеравую масу, дзе рэчы раствараюцца ў прасторы. Здаецца, вобраз нараджаецца ў працэсе максімальнага сутыкнення першых уражанняў ад натуры з мастакоўскімі асацыяцыямі.

З любоўю піша мастак і кветкі. Яны для Міколы Таранды падобныя да жанчын. Мастак часта купляе ружы, з асаблівым задавальненнем чырвоныя. Ад іх вытанчанай прыгажосці спявае ягоная душа. Распавесці словам пра гэты стан ён не можа, але з асаблівым пачуццём перадае свае ўражанні на палатне. Мастак марыць, што вакол яго дома – а месца там шмат – будуць расці адны ружы. А ён будзе захапляцца іх прыгажосцю і пахамі штодзень. І сапраўды, нацюрморты Таранды адметныя своеасаблівай пластыкай формаў і трапна знойдзенай каляровай рытмікай. Здаецца, што яны жывыя: "Яблыкі", "Астры", "Сняданак" (1970), "Фарбы", "Атрыбуты мастака", "Падрыхтоўка да свята", "Кветкі і садавіна", "Півоні", "Бэз" (1971), "Калы", "Нацюрморт з рыбамі" (1972), "Кветкі" (1982), "Ружы" (1986), "Памяці Высоцкага" (1989), "Астры", "Цюльпаны" і шмат іншых. Мастак часта піша і тэматычныя нацюрморты, уводзіць у плоскасць палатна рэчы і людзей. У творы "Памяці Алега Арлова" (1996) свайго настаўніка мастак паказаў у майстэрні сярод палотнаў, падрамнікаў, фарбаў. Але на першым плане, як галоўны акцэнт карціны, – вялікі букет белых руж і палітра. Гэта работа стала заняла месца ў майстэрні Таранды як памяць пра блізкага чалавека. А побач вісяць два партрэты – маці і бацькі – нахіленыя галовы і сумныя вочы, яны штодзень назіраюць за сынам, шчыра захопленыя яго поспехам, і падтрымліваюць у хвіліны сумненняў сваёй прысутнасцю.



Памяці Сезана. Алей, 1995.

Мікола Таранда рана пачаў працаваць і пра гэта не шкадуе. Ён лічыць працаздольнасць важнай рысаю характару мастака і прызнаецца, што часам працуе па 10-12 гадзін у суткі. У спрыяльнае надвор'е ён заўсёды на пленэры. Выходзіць у лес, у поле, наталяецца пахамі зямлі. Гэта надае яму энергіі гадзінамі не адыходзіць ад мальберта і з задавальненнем перадаваць асалоду ад прыгажосці прыроды ў сваіх краявідах.

Кажуць, сапраўднаму мужчыну трэба стаць бацькам, пабудаваць дом, пасадзіць дрэва. Усё гэта Мікола Таранда зрабіў. У яго трохпавярховым доме ёсць майстэрня, невялічкая галерэя, дзе вісяць палотны, напісаныя ў час падарожжа па Балгарыі. Яны напоўнены асаблівай цеплынёй паўднёвага сонейка, марскім паветрам, сакавітай садавіной. Глядзіш на карціну "Аранжавая спякота" з серыі "Па Балгарыі" – і адчуваеш святочны настрой і аптымістычны позірк на свет.

ВОДАР КОЛЕРАЎ МАРЫІ І МІКОЛЫ ІСАЁНКАЎ



М.Ісаёнак. Адліга. Алей, 1998.

2002 год і пачатак 2003 года сталі для сям'і мастакоў Міколы і Марыі Ісаёнкаў надзвычай багатымі на замежныя выставы. Так, у жніўні 2002 года іх запрасілі з сумеснай выставай у Італію, у горад Сан-Вінсэнт у муніцыпальную галерэю "Di Arte Moderna", адкуль выстава перабралася ў правінцыю Парма – у Каралеўскі палац у Калорне. Ва ўтульнай шляхетнай зале, прыстасаванай для мастацкіх выстаў, з адпаведным аздабленнем і асвятленнем, беларускія краявіды і нацюрморты Ісаёнкаў выглядалі святочна і радасна.

Нібы ў працяг, на радзіме, у мінскім Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва, адна за адной прайшлі персанальныя выставы Марыі і Міколы. Ад іх твораў амаль вее «водарам» фарбаў і колеравых спалучэнняў. Камерныя нацюрморты Марыі Ісаёнак – валёрныя, няўлоўныя, іх пластыка і каларыт тонкагарманічныя, «пявучыя». На яе палотнах – палявыя кветкі, спелыя вішні, чорны вінаград, вытанчаныя вазы...

У Міколы Ісаёнка адчуваецца найперш любоў да сваёй вёскі, роднай прыроды, якія заўсёды натхняюць яго. У краявідах мастака – тонкая назіральнасць, востра схопленыя дэталі, апалавая танальнасць. Крыштальна-чыстае паветра Беларусі, шэрая прыбярэжная багна, пахмурныя маланкавыя аблокі адпавядаюць захапленню мастака тонкімі нюансамі святлопаветранага асяроддзя і надвор'я. Колькі паэзіі, любові да прыроды, музыкальнасці ў яго карцінах і з якім майстэрствам ён умее гэта перадаць!

У канцы лютага 2003 г. у Вільнюсе, у бібліятэцы імя Адама Міцкевіча, прайшла яшчэ адна сумесная выстава Ісаёнкаў, а ў сакавіку адкрылася выстава ў Авальнай зале і холе Міністэрства замежных спраў Беларусі.

Галіна ФАТЫХАВА.



Суздаль. Ільінская царква. Алей, 1990.

Згублены Бог...

Алекс СТРЭЛ

Стральнікаў Аляксей Вячаслававіч – студэнт 3-га курса факультэта журналістыкі БДУ.

З п'есай "Згублены рай" Андрэя Курэйчыка чытачы пазнаёміліся ў першым нумары часопіса "Полымя" за гэты год. Гэта добрае чытанне, цікавая літаратура. Больш за ўсё здзіўляе сам падыход да біблейскага міфа: падыход смелы, творчы, нават правакацыйны. Ва ўсялякім разе для нашай краіны такі твор вельмі незвычайны, таму добра, што ён з'явіўся.

Андрэй Курэйчык – асоба ў беларускім тэатры незвычайная. Безумоўна, ён таленавіты. Каб зразумець гэта, нават не трэба чытаць ягоных п'ес, дастаткова ўспомніць словы Алега Табакова: "У вашай п'есе нешта ёсць..." Безумоўна, актыўны, бо раптам у Беларусі пра характарыстыку Табакова даведаліся ўсе, чаго звычайна не адбываецца. Безумоўна, амбіцыёзны. Бо інакш якім чынам ягоная п'еса трапіла да мэтра? Безумоўна, эпатажны. Бо ён дазваляе сабе, не маючы адпаведнай адукацыі, досведу і г.д., проста казаць, што яму ў беларускім тэатры не падабаецца, што тут павінна змяніцца.

Здаецца, менавіта так мусіць успрымаць Курэйчыка сярэдні нетэатральны чалавек. Можна лёгка заўважыць, што амаль усе гэтыя адзнакі – са сферы грамадскай, публічнай, а не творчай. Але ж такі вобраз створаны (не без уплыву самога Андрэя) у айчыннай прэсе. Што да творчага моманту, дык светаўспрыманне аўтара, ягоная грамадзянская пазіцыя – большасці невядомыя. Таму не трэба здзіўляцца, калі асоба маладога драматурга выклікае горкае расчараванне. Мы не надта шмат маем публічных літаратараў, і не ўсе ведаюць, як ставіцца да эпатажных паводзінаў таленавітых аўтараў увогуле. Мяркую, усе гэтыя моманты будуць высвятляцца паступова, бо, паводле шматлікіх інтэрв'ю, Курэйчык не збіраецца пакідаць Беларусь і зніпуе свой лёс з айчыннай літаратурай.

Рэакцыя масавага гледача на «Згублены рай» з'явілася не пасля публікацыі п'есы (часопіс "Полымя", на жаль, не мае такіх накладаў), а пасля прагляду яе пастаноўкі на купалаўскай сцэне. Тым не менш кідалася ў вочы, што п'еса літаратурная. Гэта значыць, што яе цікава чытаць. Аўтар карыстаецца доўгімі сцэнамі, падчас якіх героі высвятляюць адносіны паміж сабой. Ідуць працяглыя дыялогі, нешматлікія, але таксама доўгія маналогі. Гэта дазваляе дастаткова дакладна абмаляваць характары, канфлікт, але замаруджвае сцэнічную дзею, дынаміку развіцця падзей. П'еса Андрэя не надта сцэнічная, бо цяжка ўтрымаць увагу гледача, які выхаваны на "кліпавым", стракатым, дынамічным рытме заходняга кіно, гадзіну на спектаклі, дзе героі ўвесь час гавораць. Да таго ж цяжка становіцца ўспрымаць сэнс таго, што кажуць персанажы.



Сцэна са спектакля.

Пад канец п'есы дзея становіцца больш хуткай. Уводзіцца новы персанаж – Бог, з'яўленне якога нейкім чынам ажыўляе дзею. Сама фабула пачынае раскручвацца ў нечаканым рэчышчы. Фінал п'есы, як і трэба, гучны і дакладны.

Здаецца, у кампазіцыйным плане вялікіх прэтэнзій да гэтай драматургіі быць не можа. Запаволенасць дзеі – гэта ўсё ж праблема рэжысёра, а ніяк не недахоп п'есы. Хіба ўтрымліваюць п'есы Чэхава нешта большае за размовы? І яны правальваюцца, як толькі за іх бярэцца малаталенавіты рэжысёр. Бо нават выдатнай акцёрскай ігры недастаткова, каб зрабіць гэтыя п'есы ўспрымальнымі для гледача.

Іншая справа – змест твора. Выбраная тэма – складаная. Бо грамадствам не выпрацавана культура адносінаў да яе. Біблія для нас, на жаль, – нешта далёкае, патаемнае, сакральнае. Табу на адвольнае тлумачэнне. Да гэтага нельга датыкацца, на гэта нельга доўга глядзець, гэта нельга інтэрпрэтаваць. Параўнаем, на Захадзе выходзяць кнігі Лео Таксіля, Паула Каэльа, якія калі не абражаюць Святое Пісанне, дык на яго падставе ствараюць сваю філасафію. І гэта грамадствам успрымаецца досыць спакойна, нягледзячы на моцнае пярэчанне з боку каталіцкай царквы. Нарэшце знакамітая "Дзіцячая Біблія" – гэта таксама інтэрпрэтацыя, тлумачэнне для дзяцей "кнігі кнігаў", што запаланіла нашыя дамы. Я не ведаю, ці ёсць у кожным нашым доме сапраўдная Біблія, але дзіцячая – напэўна...

Праз адукацыю, праз выхаванне на Захадзе створаны імунітэт да падобных з'яў. Калі інтэрпрэтацыя Бібліі слушная, калі мастак не меў на мэце абразіць, прынізіць культурную спадчыну, – яна мае права на існаванне. Думаю, мае права на існаванне і версія біблейскага міфа паводле Курэйчыка.

На першы погляд здаецца, што мэтай аўтара была не больш чым гульня з традыцыйным сюжэтам, імкненне разбурыць яго. Вядомы культурны штамп: Каін – моцны і зайздрослівы дзяцюк, Авель – хліпкі хлопец. Курэйчык нібыта проста змяняе акцэнты. Раптам высвятляецца, што моц, магутнасць на баку менавіта Авеля, у той час як Каін – не больш чым летуценнік-земляроб. І вось такое разбурэнне класічных стэрэатыпаў дае нечаканы штуршок сюжэту і ягонай развязцы.

Менавіта гэта больш за ўсё раздражняе крытыкаў п'есы Курэйчыка. Ім здаецца, што хрысціянскія святыні зрабіліся аб'ектам літаратурнай гульні. Л. Цімошык у газеце"Звязда" адзначае: "Прасцей і натуральней верыць у Бога". Нібыта ў сваёй п'есе Андрэй запрашае верыць у сябе. Эпіграфам да п'есы стаіць той самы ўрывак з Бібліі, дзе распавядаецца пра гісторыю Каіна і Авеля. Відавочна, Курэйчык не абвяргае біблейскага сюжэта. Па словах аўтара, ён меў намер стварыць менавіта меладраму, а не апокрыф.

Сама ідэя першай чалавечай сям'і, узаемаадносіны сямейнікаў, псіхалогія першалюдзей, рэлігійнасць становіцца аб'ектам творчага пошуку аўтара. І тое, што ў выніку адбываецца выхад на "адвечныя пытанні", – гэта толькі выява думкі, а ніяк не першанамер аўтара.

Усе персанажы ў творы нібыта страчваюць аўру святасці, кананічнасці. Раптам Адам той жа Л.Цімошык здаецца "дэпрэсіўным тыпам, які ходзіць, енчыць і скардзіцца". Яшчэ далей у гэтым сэнсе ідзе крытык Т.Команава. На яе погляд, "Адам – усяго толькі састарэлы раўнівец, які ўжо не можа задаволіць у ложку сваю жонку і з гэтай прычыны раўнуе да яе сваіх сыноў". Здаецца, гэта занадта ўжо фрэйдыскае прачытанне п'есы, гэткіх матываў у тэксце не бачна. Але, тым не менш, у нечым рэцэнзенты маюць рацыю. Бо Курэйчык зрабіў сваіх герояў простымі, чалавечнымі, сучаснымі. У звяздоўскім артыкуле чытаем: "А здаецца, чалавек, які пажыў у раі і адчуў мудрасць Боскую, і ведае, за што пакараны, сам павінен быў стаць разумным". Калі ўжо, адчуваючы Боскую мудрасць, першая сям'я чыніць першародны грэх, яна, здаецца, атрымлівае права і на іншыя...

Калі рабіць выснову, то ясна зразумела, што мэтай Курэйчыка стала не дэталёвае ўзнаўленне біблейскай сітуацыі, а прапрацыраванне на гэтую сітуацыю сучасных зносінаў паміж людзьмі. Менавіта тады адыходзяць на другі план іншыя хібы, якія сапраўды ўласцівыя п'есе. Бог у сучасным разуменні ніяк не ўспрымаецца канкрэтнай асобай, як гэта, напрыклад, паказана ў п'есе. Уявіце сабе сцэну: сядзіць Каін, раптам выходзіць Бог і кажа: "Каін, ты клікаў мяне?" Гэта сцэна якога заўгодна жанру, але не апакрыфічнага, высокага твора. Гасподзь у Курэйчыка ні ў якім разе не Абсалют з надзвычайнымі здольнасцямі. Гэта нейкі "надчалавек", які даў пачатак усяму жывому, а яшчэ валодае простымі чалавечымі якасцямі. Іншымі словамі, сапраўднага Бога ў п'есе Курэйчыка няма, а тое, што Раеўскі ў сваёй пастаноўцы паспрабаваў вынайсці гэтага Бога, – цалкам ва ўладзе рэжысёра.



Таму асноўны канфлікт п'есы, Каін – Бог, не з'яўляецца канфліктам "багаборца". Гэта канфлікт паміж творцам і аб'ектам ягонага тварэння, кіраўніком і падначаленым, "вярхамі і нізамі". Канфлікт свабоды волі створанай істоты.

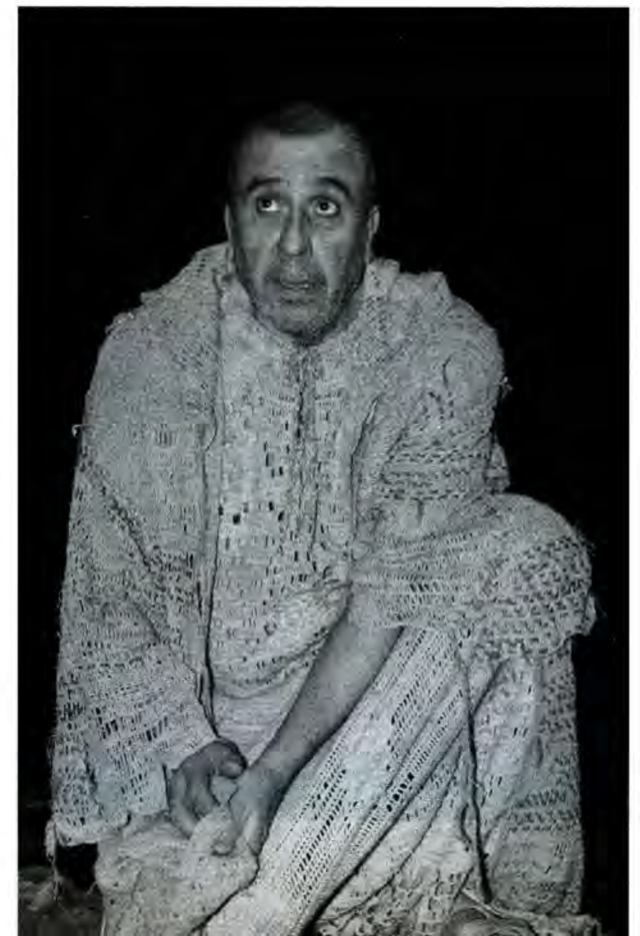
Свабода ад Бога па Курэйчыку – гэта не атэізм і не анархія. Гэта пратэст супраць дыктатуры творцы. Гэта аспрэчванне формулы: "Я цябе нарадзіў, я цябе і заб'ю". Гэта роздум над тым, ці варта дамагацца свабоды і як шмат яна можа каштаваць.

Пастаноўка "Згубленага раю" на сцэне Купалаўскага тэатра ў рэжысуры Валерыя Раеўскага ўражвае... і не. Фон зорнага неба, перакрыжаванне – усё працуе на велічнасць і магутнасць дзеі. Але гэтай велічнасці адпавядае толькі Адам, першы адзінаўладны гаспадар зямлі. М.Кірычэнка іграе першага чалавека не падобным ні да кога. Ён ці то блазен, ці раўнівец, ці мудрэц, ці бунтар. С.Зелянкоўская (Ева) іграе жанчыну, якая, можа, і не была першай жонкай ды першай маці, але валодае ўсімі сучаснымі жаночымі страхамі і комплексамі. Вось і ствараецца ўражанне, што Адам і Ева былі з розных планет. А Каін у выкананні І.Дзянісава нагадвае чалавека, які заблытаўся ў сабе.

Гэты матыў прысутнічае і ў Курэйчыка, але акцёр, здаецца, занадта вылучае менавіта яго.

Валерый Раеўскі адышоў ад канцэпцыі "першай меладрамы", і мы ўсё ж маем справу з пэўнай спробай асэнсавання праблемы Бога. Рэлігія ў гэтым спектаклі не толькі прысутнічае, але і абмяркоўваецца, аспрэчваецца, асэнсоўваецца. Пры гэтым ніхто не вядзе тэалагічных дыскусій, не вылічвае колькасці анёлаў на канцы іголкі. Рэжысёр спрабуе высветліць нашы адносіны з лёсам, з Богам, з нашым наканаваннем. Здаецца, апошнім часам падобныя праблемы ўзнімаліся не часта.

С.Зелянкоўская (Ева).



М.Кірычэнка (Адам).

Эдэмскі сад у сэрцы кожнага

Андрэй АХМЕТШЫН

Ахметшын Андрэй Ільгізаравіч – журналіст, тэатральны крытык. Скончыў Беларускі дзяржаўны універсітэт. Выступае ў перыядычным друку з артыкуламі пра тэатр.

Новы спектакль Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы «Згублены рай» па п'есе Андрэя Курэйчыка насычаны абуральнымі недакладнасцямі – як у адлюстраванні літаратурна-гістарычнага матэрыялу, так і ў яго рэжысёрскай трактоўцы.

Твор маладога беларускага драматурга Андрэя Курэйчыка нельга назваць паўнаважкай «аўтарскай» п'есай. Па ўсіх прыкметах яна больш нагадвае інсцэніроўку знакамітага сюжэта – першага ў гісторыі чалавечых зносін забойства, злачынства Каіна, які пазбавіў жыцця свайго роднага брата. І хоць у Бібліі гэта яскравая гісторыя займае толькі адну главу (Быццё, 4), менавіта гучныя імёны яе ўдзельнікаў надаюць п'есе Андрэя Курэйчыка нейкую вагу і значнасць: Адам, Ева, Каін, Авель, Сіф...

Аднак тое, як сусветнавядомы сюжэт інтэрпрэтуецца маладым драматургам, цяжка назваць уважлівым ці творчым стаўленнем да літаратурна-гістарычнага матэрыялу. Павярхоўнае прачытанне біблейскага расповеду прывяло да таго, што на сцэне мы бачым не асэнсаванне гісторыі чалавечых адносін, а фантазіі на глебе даволі прымітыўных эмоцый і, як вынік, – шмат абуральных памылак, а магчыма, проста грубы падман.

Рэжысёр Валерый Раеўскі і мастак Барыс Герлаван пакідаюць драматурга сам-насам з яго ўнутраным светам, з яго адвольным тлумачэннем прыпавесці пра Каіна і Авеля. Яны нібыта адасабляюцца ад аўтара, абіраюць тактыку халодных назіральнікаў. Барыс Герлаван не прыўносіць у трактоўку п'есы амаль нічога адметнага: на сцэне мы бачым электрычназорнае неба і дзве перакрыжаваныя сцежкі. Можна прачытаць гэты вобраз як перакрыжаванне шляхоў двух галоўных герояў, Каіна і Авеля, у прасторы «філасофска-касмічнага» мыслення. Але сутыкненне супрацьлеглых характараў і поглядаў – падмурак любога драматургічнага ці ўвогуле літаратурна-мастацкага матэрыялу. Відаць, такі сцэнаграфічны малюнак падышоў бы да любога спектакля, які б вырашылі паставіць у манеры абстракцыянізму. А бліскучае пакрыццё сцежак хутчэй пасуе да нейкага эстраднага шоу.

Спектакль пачынаецца запісам дзіцячага голасу, які паволі, як першую ў жыцці кнігу, чытае вышэйназваны ўрывак з Бібліі. Падтэкст такога рэжысёрскага падыходу выглядае наступным чынам: малое дзіця адкрыла Вялікую кнігу і ўяўляе тое, што ўспрымае дзіцячым розумам. У рэжысёра ёсць падставы, каб менавіта так растлумачыць гледачу выбар п'есы для пастаноўкі. Ён нібыта ўхіляецца і выходзіць сухім з вады. Нібыта!..



А.Кавальчук (Авель), І. Дзянісаў (Каін).

Любы вернік ці проста літаратурна адукаваны чалавек схопіцца за галаву літаральна пасля першых слоў, якія гучаць са сцэны. Уступны маналог Евы, маці невялікага сямейства першых на зямлі людзей, апавядае пра тое, як яна нарадзіла двух сыноў: першага, – «дзікага, буйнага, нястрыманага, дзёрзкага» – Авеля і другога – «анёла», Каіна. Гэткі пасыл адразу настройвае тых гледачоў, якія з даверам ставяцца да біблейскіх тэкстаў, на хвалю абурэння. Навошта, з якой мэтай малады аўтар пераварочвае з ног на галаву знакаміты сюжэт? Ва ўяўленні адукаванага чалавека асоба біблейскага Авеля звычайна суадносіцца з вобразам чысціні і нявіннасці. Само ягонае імя стала агульным, нагадваючы, што гаворка ідзе пра чалавека, які пацярпеў без віны. «...Каб апала на вас уся кроў праведная, пралітая на зямлі, ад крыві Авеля праведнага да крыві Захара, сына Варахіевага, якога вы забілі паміж храмам і ахвярнікам[1] (паводле Святога Мацвея Дабравесце, XXIII.35)». Дакладна такую ж цытату знаходзім у іншай крыніцы: (паводле Святога Лукі Дабравесце, XI.49-51). Уся чалавечая гісторыя, філасофска-рэлігійная традыцыя скарыстоўвалі імя Авеля як заклік да сумлення чалавека, каб перасцерагчы грамадства ад паўтарэння злачынства Каіна. Авель – антыпод Каіну, які быў першы чалавек-забойца. Навошта спатрэбілася стваральнікам спектакля скажаць, нявечыць гэты вобраз?

Авель у купалаўцаў «завальваецца» на сцэну з дзікімі, брыдкімі словазлучэннямі на вуснах і манерамі нецвярозага чалавека. Бачыць Каіна, які прымае ежу, седзячы каля маці, і абвяшчае: «Лепшы кавалак павінен належаць лепшаму!» Гэта значыць, яму, Авелю. Раз'юшаны, дзікі, ён груба абыходзіцца з маці і братам, якога амаль да смерці душыць у сваіх «абдымках».

«Бо такое звеставанне... каб мы любілі адзін аднаго, не так, як Каін, які быў ад зламысніка, і забіў брата свайго. А за што забіў яго? За тое, што дзеі ягоныя былі ліхія, а дзеі брата ягонага праведныя» (Першае Пасланне Апостала Яна Багаслова, III.11-12.) Літаратурныя крыніцы аднолькава сведчаць пра тое, якія рысы характару мелі Каін і Авель. Аднак у спектаклі менавіта Каін паўстае ў выглядзе «анёльскай» чысціні. Ён любімы сын у Евы, яе надзея, суцяшэнне, апора. Ён цудоўна іграе на дудцы. Яго словы паэтычныя. Створаны тып асобы супрацьпастаўляецца вобразу Авеля, каб ачарніць апошняга. Што за гэтым крыецца: юнацкая фантазія, нігілізм драматурга, яго неадукаванасць ці нейкае дзіўнае, пагардлівае стаўленне да станоўчых, светлых прыкладаў чалавечых характараў увогуле? Нянавісць аўтара (іншым словам гэты яго літаратурны партрэт не назавеш) да асобы Авеля не паддаецца тлумачэнню.

А што ж мы бачым на іншым партрэце – у вобразе персанажа, які носіць імя Евы? У біблейска-гістарычным сэнсе Ева – маці ўсяго чалавецтва, ад якой з'явіліся на свет усе народы. Іншымі словамі, яна – прамаці кожнага з нас. У п'есе А.Курэйчыка Ева неаднойчы расказвае пра адзін і той жа сон. Яна бачыць ільва, які грызецца з кракадзілам, пырскаючы ва ўсе бакі



С.Зелянкоўская (Ева).

крывёю. Кроў гэтых пачвар аблівае жанчыну, і ў ёй узгараецца плоцкае жаданне да мужчыны, юрлівасць, што прыводзіць да «дзівоснага» нараджэння дзіцяці. Ці не зневажаюць такія параўнанні жанчын, якія маюць сарамлівасць? Відавочна, драматург спрабуе спалучыць ідэалы чалавецтва, гістарычныя персанажы вялікай грамадскай важнасці і свае псіхафізіялагічныя мары і ўяўленні. Ды толькі ягоная творчасць грунтуецца не на аналізе літаратурна-гістарычнага матэрыялу, а на павярхоўных асацыяцыях, якія ўзнікаюць у перагружанай, некарыснай для чалавека інфармацыяй падсвядомасці. Услед за ім стваральнікі спектакля прыпісваюць не зусім прыгожыя эмацыйныя перажыванні людзям, якіх грамадская думка на працягу шматвяковай гісторыі чалавецтва лічыла і лічыць святымі! Ці з'яўляецца ў даным выпадку паняцце «самавыяўленне» дастатковым аргументам для таго, каб такія словы і дзеянні выносіць на прагляд грамадства? Для тых, хто мае больш прыгожыя ўяўленні пра мацярынства і сыноўства?

Падводзячы герояў спектакля да заканчэння першай дзеі, тэатр сутыкае іх у злоснай спрэчцы пра рай. «Калі цябе прагналі з раю, трэба плюнуць на яго», – сцвярджае Авель. Адам пасля пафаснага і мудрагелістага маналога ўключаецца ў лютую, па-за межамі такту і прыстойнасці спрэчку з Евай, якая, у сваю чаргу, пачынае істэрыку з-за таго, што ёй дагэтуль не могуць дараваць страту раю. Страціўшы пачуццё меры, муж на вачах у дзяцей... зрывае з жонкі адзенне, каб раз'юшана прадэманстраваць сынам, «як было ў раі». Пасля гэтага Каін уступаецца за маці, а Авель выходзіць з выглядам зняваги да ўсіх.

У другой дзеі спектакля паводзіны Авеля ўсё больш нагадваюць сімптомы псіхічнахворага чалавека. Урэшце ён знішчае карту, па якой бацька плануе шукаць рай. Акцёр Андрэй Кавальчук прапануе «дарвінаўскі» варыянт вырашэння вобраза аднаго з першых на зямлі людзей. Культ фізічнай сілы, дэманстрацыя мышачнай масы перакрываюць іншыя акцёрскія якасці. Не дзіўна, што само забойства ў фінале мае характар выпадковага дзеяння. Авель у сваёй прыматаўскай манеры пачынае душыць брата, а Каін, ці то абараняючыся, ці то імкнучыся пазбавіць свет ад такога прадаўжальніка чалавечага роду, як брат, наносіць яму смяротны ўдар.

«І сказаў Гасподзь Каіну: дзе Авель, брат твой? Ён сказаў: не ведаю; хіба я вартаўнік брату майму? І сказаў (Гасподзь): што ты зрабіў? Голас крыві брата твайго крычыць да мяне ад зямлі...» (Быццё, 4.9).

Адмысловая інтэрпрэтацыя біблейскай гісторыі заблытвае і выканаўцу ролі Каіна Ігара Дзянісава. Цярплівы, цнатлівы, рахманы працаўнік Каін павінен у канцы спектакля ператварыцца ў забойцу. Як гэта паказаць, каб не выйсці за межы праўдападабенства? Можна зрабіць толькі адзін з лагічна магчымых тлумачальных хадоў: паказаць, быццам Каін страціў розум. Відаць, таму і з'яўляецца ён у другой дзеі з раскудлачанымі валасамі, вар'яцкім позіркам вачэй. Але пераход героя з аднаго стану ў іншы выглядае непераканальным, бо нельга ж сапраўды быць упэўненым у такім вытлумачэнні падзей! Чаму Каін страціў розум? Таму што Гасподзь не прыняў ягоны дар? Але ж Каін у спектаклі – сама лагоднасць і рахманасць! Чаму не здолеў скарыцца?! І ўвогуле, чаму Гасподзь прыняў дар Авеля, а не Каіна? Спектакль не дае ніякіх тлумачэнняў гэтаму, нібыта біблейскія падзеі – толькі гульня выпадку або вынік чыёйсьці нядобрай волі. Аднак сама літаратурная крыніца дае надзвычай просты адказ на гэтае пытанне: Каін быў зайздрослівы! Вось куды павінна была б уперціся логіка дзеяння! Вось пра што біблейскі роспавед і вось ад чаго ён нас засцерагае!

Выканаўцу ролі Евы Святлану Зелянкоўскую рэжысёр і драматург таксама паставілі ў складаныя ўмовы. Ціхая, разважлівая, сарамлівая жанчына раптам робіцца «жанчынай без сораму», істэрычнай натурай. Актрысе паставілі жорсткія межы: у першай дзеі яна «такая», а ў другой – «гэткая». Спачатку С.Зелянкоўская ўвасабляе тып рахманай жанчыны. Яна кахае свайго мужа, клапоціцца пра сыноў, трывае зняваги, тлумачыць цяжкасці жыцця словамі «так трэба». Істэрычныя паводзіны яе гераіні ніяк не ўпісваюцца ў такі псіхалагічны партрэт. Здаецца, стваральнікі спектакля супярэчаць самім сабе, памыляюцца не толькі ў трактоўцы гістарычных падзей, а і ў лагічнай распрацоўцы характараў персанажаў.

У недарэчнае становішча трапляе і выканаўца ролі Адама Мікалай Кірычэнка. Некалькі разоў ягоны герой літаральна выварочваецца з абдымкаў жонкі, выклікаючы смех у глядзельнай зале. Здаецца, менавіта крыўда на дакучлівасць Евы выклікае ў яго доўгія маналогі і прыпадкі злосці. Здзіўляе абыякавасць, з якой Адам ставіцца да дзяцей, з якой ён, зрэшты, як і ягоная жонка, даведваецца пра гібель сына. Яны перажываюць не таму, што забіты Авель, а таму, што цяпер з дому мусіць пайсці Каін...

«Згублены рай»... Сама назва спектакля – сімвалічная, невясёлая, быццам з крытыкай у адрас яго стваральнікаў. Бо страчаны рай у рэлігійна-філасофскім сэнсе – гэта згубленае святло душы, знішчаная любоў да Бога і людзей, страчанае адчуванне гармоніі свету, павагі да сваіх гістарычных каранёў. Калі ж у душы чалавека ўсё скрыўлена, знервавана, стузана, перакулена, Эдэмскі сад адыходзіць з сэрца, назаўсёды знікае. Вось пра што нам усім трэба было б задумацца, а не выкарыстоўваць біблейскія, свяшчэнныя тэксты і імёны сусветна вядомых герояў для мізэрнага самавызначэння.

[1] Пераклад Новага Запавету – В.С.Сёмухі, (Мн.:ВЦ «Бацькаўшчына», 1995).

Фота А.Спрынчана.



Сцэна са спектакля.

Тэатр «На Мышанцы»

...Гэта было як цуд! Мілагучная і сакавітая беларуская мова («Добры дзень, суседзе»... «Зацікавіла, трасца табе ў бок...»), дакладна пабудаваныя мізансцэны і жывыя, жывыя твары акцёраў на фоне імкліва бягучай дзеі...

Што ж тут дзіўнага, скажа чытач, звычайная рэч – калі гаворка ідзе пра сучасны беларускі прафесійны тэатр.

...У тым жа і справа, што не прафесійны. Хоць і сапраўды, асобныя сцэны спектакля «Мікітаў лапаць» у выкананні тэатральнага калектыву «На Мышанцы» не патрабуюць аніякай скідкі з боку прафесійнай тэатральнай крытыкі. Насамрэч, выкананне галоўнай ролі Мікіты інжынерам па тэхнічных сродках навучання С.Пшаўлоцкім і рэжысура Дар'і Патапавай (асабліва ў групавых сцэнах, дзе моцна і арганічна гучыць фальклорная аснова славутай класічнай камедыі) могуць быць ацэнены па самых высокіх мерках.

Гэты спектакль, як прамень сонца, асвятліў увесь шлях самадзейнага калектыву, які летась заслужана атрымаў ганаровае званне «народны». І звышцікава тое, што гэтае званне атрымаў драматычны калектыў прафесійна-тэхнічнага вучылішча № 156 сельскагаспадарчай вытворчасці вёскі Новая Мыш Баранавіцкага раёна. Так, не ў самім Баранавічах (усё ж – буйны цэнтр, які, падкрэслю, і па сёння не мае прафесійнага тэатра як пэўнага паказчыка культуры), а ў вёсцы Баранавіцкага раёна... І гэта ў нашы дні, пры складанай эканамічнай сітуацыі. Пра што гэта сведчыць? Пра тое, што нашы людзі, таленавітыя ад прыроды, заўсёды – і ў наш няпросты час! – з'яўляюцца носьбітамі культуры, цягнуцца да яе, паўнацэнна жывуць у ёй.

Рэпертуар цяпер ужо народнага тэатра «На Мышанцы» складае больш за 10 спектакляў, і, акрамя «Мікітавага лапця», у ім спектаклі па п'есах А.Дударава – «Святая птушка», Л.Родзевіча – «Збянтэжаны Саўка», Л.Філатава – «Пра Фядота-стральца», М.Варфаламеева – «Прысуд» і інш. Ладзяцца таксама тэатральныя паказы – паэтычны спектакль «Дзяды» па творах беларускіх паэтаў, паказы, якія адлюстроўваюць ваенную і чарнобыльскую тэмы. Зразумела, тое, што за сем гадоў калектыў ПТВ № 156 дасягнуў такога высокага ўзроўню, – не выпадковасць, далёка не выпадковасць. За гэта трэба шчыра падзякаваць перш за ўсё кіраўніцтву ПТВ № 156 і асабліва дырэктару ПТВ Д.Д.Сарахману, якія аказвалі і дапамогу і падтрымку людзям, якія складаюць тэатральны калектыў. Гэтыя людзі, як я бачыў на свае вочы, самі па сабе – цуд. Творчыя, натхнёныя, цікавыя...





«Пра Фядота-стральца, удалога малайца» Л.Філатава.

Угледзецца ў вочы ўдзельнікаў спектакля «Мікітаў лапаць» – яны гавораць самі за сябе...

«Мікітаў лапаць» Далецкіх і М.Чарота. С.Пшаўлоцкі (Мікіта), Н.Загляда (Аўгіння).

І, канешне ж, вялікая падзяка заснавальніку і кіраўніку калектыву – Дар'і Яўгенаўне Патапавай. Выпускніца факультэта рэжысуры масавых святаў Мінскага інстытута культуры ўсе сем год, крок за крокам, вяла калектыў з выкладчыкаў і навучэнцаў Навамышскага ПТВ № 156 да мастацкіх перамог. У склад калектыву ўваходзяць 25 чалавек ва ўзросце ад 16 да 62 гадоў, і ўсе яны падтрымліваюць сваю няўрымслівую кіраўніцу ў новых пошуках, ва ўзыходжанні да сапраўднага мастацтва. А паглядзець, як успрымаюць «мышанцаў», што творыцца ў зале! Гэта закон, як сцвярджаў Леў Талстой: сапраўднае мастацтва «заражае». Калектыў – неаднаразовы пераможца розных абласных конкурсаў. Я не здзіўлюся, калі ён з'явіцца і на сцэне сталіцы.

...Вось толькі чым бы дапамагчы гэтым адданым людзям? Яны мараць пра сталае месца хоць бы для кіраўніка калектыву. Ці можам мы даць ім такую драбніцу? За адданасць мастацтву, за гады іх творчага быцця, за іх мастацкія дасягненні. Я асабіста лічу – мы проста абавязаны. Дзеля таго, каб доўжыўся і ўсё больш расквечваўся гэты цуд – «Тэатр на Мышанцы».

В.С.

Кампазітарская творчасць Міхаіла Ельскага

Анастасія САПРАНКОВА

Здаецца, у XIX стагоддзі амаль што не было музыканта-выканаўцы, які б не адчуў моцнай патрэбы самавыяўлення ў галіне кампазітарскай творчасці. Славутыя віртуозы М.Паганіні, А.В'етан, К.Ліпінскі і Г.Вяняўскі "матэрыялізавалі" свае думкі і пачуцці ў творах, каб потым з віртуозным майстэрствам агучыць іх на канцэртнай сцэне.

У Міхаіла Ельскага натуральнае жаданне сачыняць музыку праявілася дастаткова рана, бо ўжо ў 1852 годзе, калі яму споўніўся дваццаць адзін год, у выдавецтве А.Кацыпінскага ў Кіеве выйшаў у свет зборнік ягоных мініяцюр для скрыпкі. Да канца жыцця, як сведчыць "Ілюстраваны штотыднёвік" ("Tygodnik ilustrowany") за 1904 год, скрыпач напісаў каля ста твораў буйной і малой формаў. Найбольш поўныя звесткі пра ягоную кампазітарскую спадчыну прыводзіцца ў артыкуле З.Хехлінскай[1]. Па яе даных, кампазітару належаць два канцэрты і фантазія "Пакланенне вясне" для скрыпкі з аркестрам або фартэпіяна: Саната-Фантазія, Фантазія на польскія тэмы; "Танец смерці" ор. 24, канцэртныя мазуркі "Танец духаў" ор. 27 і "Успаміны аб Варшаве", а таксама іншыя скрыпічныя і фартэпіянныя мініяцюры.

Аднак з усёй творчай спадчыны на сённяшні дзень вядома толькі дзесятая частка. Нягледзячы на гэта, выяўленыя сачыненні Ельскага даюць даволі разнастайную ў жанравых адносінах карціну, якая адлюстроўвае шырокі спектр музычных жанраў "рамантычнага" XIX стагоддзя. Сярод іх танцавальныя і лірычныя мініяцюры (мазуркі, "песні без слоў"), буйныя праграмныя п'есы-танцы і канцэрт. Усе яны напісаны для скрыпкі і фартэпіяна — інструментаў, якія ў XIX стагоддзі становяцца "паверанымі думак і пачуццяў усяго пакалення рамантыкаў"[2].

Падкрэслім, што сярод сачыненняў музыканта пераважную колькасць складаюць фартэпіянныя і скрыпічныя мініяцюры. Часты зварот Ельскага да гэтай тыповай, але і спецыфічнай жанравай сферы рамантызму быў цалкам натуральным, бо менавіта рамантыкі ўзнялі мініяцюру да ўзроўню высокага мастацтва. Акрамя таго, значнае месца сярод кампазіцый малай формы XIX стагоддзя склалі танцавальныя п'есы: вальсы, экасезы, мазуркі, паланезы. Заслуга рамантыкаў у тым, што яны, значна пашырыўшы сферу танцавальнасці ў музыцы, зрабілі неад'емнай часткай прафесійнага мастацтва нацыянальныя танцы, выкарысталі іх для ўвасаблення народных характараў і канкрэтызацыі мясцовага каларыту.

Найбольшую папулярнасць у Еўропе набыла польская мазурка. Пра яе распаўсюджанне на тэрыторыі былой Рэчы Паспалітай, у тым ліку і на Беларусі, сведчаць статыстычныя даныя, прыведзеныя польскім даследчыкам В.Тамашэўскім[3]: на працягу 1801 — 1850-ых гадоў 305 кампазітараў апублікавалі 168 мазурак і 1270 мазураў. Не абмінулі агульнага захаплення К.Ліпінскі, Ю.Сікорскі, С.Манюшка, О.Кольберг, І.Ккыжаноўскі, Ю.Віельгорскі, З.Наскоўскі і М.Ельскі.

У творчасці М.Ельскага праяўляецца характэрная для музыкантаў-рамантыкаў тэндэнцыя: мазурка — нацыянальная форма самавыяўлення — выступае носьбітам псіхалагічнага перажывання, паступова ператвараецца ў лірычную паэму і, страціўшы ў выніку сваё прыкладное значэнне, становіцца п'есай "для слухання". Працэс паэтызацыі адбіваецца ў характэрным лірыка-драматычным настроі, драматычнай працэсуальнасці кампазіцыі, свабоднай пабудове формы.

Скерцознасць, якая амаль нязменна спадарожнічае танцу, і светлая лірыка складаюць вобразны змест танцавальных мініяцюр Ельскага. Іх таксама можна падзяліць па прызначаныя для хатняга або салоннага музіцыравання (немудрагелістыя мазуркі для фартэпіяна) і для канцэртнага выканання (Канцэртная мазурка ля-мінор, якая ўражвае сваёй маштабнай разгорнутасцю, вобразнай яркасцю і віртуознасцю). Ступень адыходу ад танцавальнай "канкрэтыкі" выяўляецца ў іх па-рознаму. Так, "Сялянская мазурка" нагадвае вясковы танец, хоць і "арыстакратызаваны" аўтарам. Іншыя больш аддаляюцца ад побытавай першаасновы ў характары і нават у тэмпе, часам запаволеным. Ім Ельскі дае характэрную для музыкі таго часу назву – "успамін", якая сведчыць пра нерэальнасць і летуценнасць вобразаў: "Мазурка-успамін", "Успаміны аб Кіеве", "Успаміны аб Варшаве", "Успамін аб Вільні". Аднак строгую мяжу паміж своеасаблівымі карцінкамі быту і лірычнымі паэмамі правесці цяжка, паколькі жанравы і лірычны пачаткі звычайна падаюцца ў іх у розных, часам мудрагелістых спалучэннях.

Іншыя танцавальныя жанравыя сродкі Ельскі выкарыстоўвае ў камерных лірычных мініяцюрах "Малітва дзяўчыны" і "Песня без слоў". Так, першы твор для фартэпіяна напісаны ў жанры экспромта, якому ўласціва свабодная форма і імправізацыйнасць выкладання. Гэта кампазіцыя Ельскага, прысвечаная "дарагой дачцэ Сафіі", прасякнута вакальна-песеннай інтанацыйнасцю і ўяўляе сабой прыклад псіхалагізацыі зместу, які ўвасабляе духоўна багаты свет пачуццяў і ўзвышаных душэўных імкненняў дзяўчыны.

Вядома, што "песню без слоў" як асаблівы жанр інструментальнай музыкі і новы тып малай формы ўпер-

***Сапранкова Анастасія Мікалаеўна** – музыказнавец. Скончыла Гомельскі каледж мастацтваў імя Н.Сакалоўскага, Беларускую акадэмію музыкі. Выкладае гісторыю і тэорыю музыкі ў Цэнтральнай музычнай школе г. Гомеля.*

Вокладка зборніка, выдадзенага ў Мінску «Поліфактам» і «Беларускай капэлай».



шыню пачаў распрацоўваць Ф.Мендэльсон. І калі ў творах Мендэльсона можна казаць пра "фартэпіянную песеннасць", дык у п'есе для скрыпкі і фартэпіяна Ельскага магчыма вызначыць "песеннасць скрыпічную", бо яго твор, прысвечаны памяці А.Міцкевіча, напісаны ў духу сольнай рамантычнай песні-раманса, дзе ўзнёслая скрыпічная кантылена на фоне фігурацый акампанементу выступае ў ролі голасу – "спеву".

У маштабна разгорнутых канцэртных п'есах "Танец смерці" і "Танец духаў" Ельскі ўжывае важнейшы творчы прынцып рамантыкаў — праграмнасць, што павялічвае псіхалагічную выразнасць і канкрэтную выяўленчасць музыкі. Увасабленне кампазітарам дзіўных містычных вобразаў невыпадковае. Варта нагадаць, што змрочная сатанінская і светлая казачная фантастыка карысталіся ў той час асаблівай цікавасцю мастакоў. Згадаем "Ляснога цара" Шуберта, "Фрэйшутца" Вебера, "Вампіра" Маршнера, "Фауста" Гуно і шмат іншых.

Заўважым таксама, што кампазітары-рамантыкі даволі часта звярталіся да сярэднявечнага вобраза смерці-танцоркі: яго "маляваў" у "Танцы смерці" Н.Паганіні, у "Танцы смерці" і "Чардашы смерці" Ф.Ліст. Смерць сталася галоўнай гераіняй вакальнага цыкла "Песні і танцы смерці" славутага "кучкіста" М.Мусаргскага.

У сваім фантастычным "Танцы" для скрыпкі і фартэпіяна, прысвечаным знакамітаму польскаму скрыпачу, дырыжору і педагогу Станіславу Барцэвічу, Ельскі стварае шматтаблічны вобраз смерці, якая выступае ў пяці характэрных "абліччах": ваяўніча-самазадаволеным, какетліва-спакуслівым, пяшчотна-закалыхваючым, драматычным і ўяўна-лірычным. На жаль, мы не маем нават прыблізнай даты напісання гэтай кампазіцыі, аднак цікава, што ў 1874 годзе французскім кампазітарам К.Сен-Сансам была створана сімфанічная паэма "Танцы смерці", дзе партыя саліруючай скрыпкі ў напаўжартоўнай манеры перадае злавесны вобраз танцуючых шкілетаў. Ці быў Ельскі знаёмы з гэтым сачыненнем, устанавіць пакуль немагчыма.

У "Танцы духаў" паўстаюць мудрагелістыя вобразы казачных танцорак. Паўнаты раскрыцця гулліва-жартаўлівай і лірычна-паэтычнай вобразных граняў нерэальных істот Ельскі дасягае шляхам праламлення танцавальнага пачатку — чаргавання розных па тэматычнаму матэрыялу мазурачных і вальсападобных эпізодаў.

У адпаведнасці з фантастычнай ідэяй твораў кампазітар звяртаецца да пэўных выразных магчымасцяў скрыпкі, тыповых для скрыпічнага мастацтва XIX стагоддзя. Інфернальнасць музыкі перадаецца надзвычайным насычэннем скрыпічнай партыі віртуознымі прыёмамі і штрыхамі.

Калі ў маштабна разгорнутых п'есах-танцах канцэртная стыхія праяўлялася ў большай ці меншай ступені, то ў поўную сілу яна раскрылася ў Канцэрце ор. 26 № 2 ля-мінор для скрыпкі з фартэпіяна. Ён прысвечаны Зыгмунту Наскоўскаму, вядомаму польскаму кампазітару, скрыпачу і педагогу, вучню А.Концкага і С.Манюшкі.

Твор, выдадзены ў Варшаве ў 1902 годзе, працягвае лінію скрыпічнага канцэрта віртуознага тыпу, якая ідзе ад Н.Паганіні. У сачыненнях вялікага скрыпача ўпершыню знайшлі ўвасабленне яркія, рэльефныя дэманічныя і драматычныя вобразы, што абумовіла гранічнае выкарыстанне выканальніцкіх магчымасцей скрыпкі.

Глыбіня пачуццяў, навізна музычнай мовы, меладыйнае багацце, віртуозны размах атрымалі развіццё ў канцэртах Эрнста, Вяняўскага і В'етана. Ельскі, які часта канцэртаваў у Дрэздэне, Франкфурце-на-Майне, Парыжы, добра ведаў іх творы.

Канцэрт Ельскага таксама ўражвае дынамізмам і экспрэсіяй драматычных і лірычных вобразаў, яскравай дэкаратыўнай віртуознасцю, каскадам эфектных прыёмаў скрыпічнай ігры.

Адначасткавы канцэрт складаецца з трох раздзелаў, кожны з якіх, у сваю чаргу, вылучаецца вобразна-эмацыянальнымі і тэмпавымі кантрастамі. Вядучае становішча скрыпкі як асноўнага носьбіта вобразнасці ўзмацняецца раскрыццём багатых віртуозных магчымасцей інструмента. У адрозненне ад канцэртаў, заснаваных на прынцыпе дыялога інструмента і аркестра, у творы Ельскага функцыя фартэпіяна зводзіцца да суправаджальнай.

Як вынікае з папярэдняй характарыстыкі, разнастайнасць ідэй, настрояў, пакладзеных кампазітарам у аснову таго ці іншага твора, праяўляецца праз дзве вобразныя сферы — лірычную і танцавальную — ва ўсім багацці іх адценняў і мелодыка-інтанацыйнага напаўнення. Узбагачэнне вобразна-эмацыянальнага зместу здзяйсняецца шляхам прыцягнення існуючых у той час жанраў — арыі, песні, вальса, марша, накцюрна, баркаролы.

Лірыка-сузіральная вобразнасць пануе ў "Песні без слоў", лірыка-псіхалагічная — у экспромце "Малітва дзяўчыны". Як кантраст да энергічных, "наступальных" вобразаў яна складае аснову паэтычнага эпізода *Poco tranquillo* і меланхалічнага раздзела *Andante cantabile* Канцэрта для скрыпкі; драматычнага *Andante sostenuto* "Танца смерці"; *Andante cantabile religioso* Мазуркі ля-мажор, дзе лірыка набывае харальна-гімнічны характар.

Танцавальная стыхія, часам афарбаваная лірыкай, пераважае ў фартэпіянных мазурках і разгорнутых скрыпічных п'есах. Напрыклад, у "Танцы смерці" спалучаюцца рысы жорсткага маршападобнага і спакусліва-экстатычнага танца, у "Танцы духаў" кампазітар выкарыстоўвае праламленне жартаўлівага мазуркавага і лірычнага вальсападобнага жанравага пачатку. Дзве вобразныя стыхіі абумоўліваюць і выкарыстанне двух тыпаў інструментальнай мелодыкі — кантыленнага і танцавальнага.

Як характэрная рыса, асаблівае месца ў творчасці Ельскага займае канцэртнасць. Скрыпач-віртуоз, які бліскуча валодаў тэхнікай ігры, імкнецца ў творах для скрыпкі раскрыць патэнцыял інструмента. Канцэртна-віртуозная стыхія выяўляецца ў выкарыстанні разнастайных прыёмаў і штрыхоў: двайных нотаў, пасажаў, арпеджыо, акордавых сугуччаў, флажалетаў, кантрастных рэгістраў, трэляў і трэмала, скачкоў, якія ахопліваюць увесь дыяпазон інструмента.

Такім чынам, размах творчасці Ельскага (каля ста твораў), шырокі жанравы дыяпазон (ад мініяцюры да канцэрта), шматграннасць вобразных праяў, яскравая віртуознасць дазваляюць сцвярджаць, што гэта адзін з таленавітых беларускіх творцаў XIX стагоддзя, які зрабіў прыкметны ўклад у айчыннае музычнае мастацтва.

1. Chechlinska Z. Jelski Michał // Encyklopedia muzyczna. T. 4. W-wa, 1993.
2. Б.Штейнпресс. Музыка XIX века. М., 1968. С.204.
3. Tomaszewski W. Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801 — 1850. W-wa, 1992.

Унікальная з'ява



Из истории музыкознания в Беларуси. Мн.: Белорусская наука, 2002.

Не так даўно выдавецтва "Беларуская навука" паспрыяла выхаду ў свет грунтоўнай працы "З гісторыі музыказнаўства ў Беларусі. Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі: 1932 – 1992". Гэта кніга, несумненна, зацікавіць усіх тых, каму неабыякавы лёс айчыннай музычнай навукі, тым больш што раней выданні такога кшталту друкаваліся толькі ў Расіі[1].

На фоне апошніх работ у галіне айчыннай музыказнаўчай навукі кніга ўяўляе сабой сапраўды унікальную з'яву. Над ёй працавалі вядомыя навукоўцы-даследчыкі, у ліку якіх – дактары і кандыдаты мастацтвазнаўства Г.Глушчанка, К.Сцепанцэвіч, Р.Сергіенка, Л. Волкава, Т. Якіменка і інш. Уражвае размах работы, каласальны аб'ём выкарыстанага матэрыялу. Прыведзеная ў кнізе інфармацыя, дакументальныя крыніцы даюць магчымасць панарамнага бачання нашай беларускай музычнай навукі. Аўтарамі зроблена карпатлівая праца па сістэматызацыі матэрыялу: вельмі паслядоўна, паэтапна асветлена дзейнасць некалькіх пакаленняў навукоўцаў і крытыкаў, што дазваляе прасачыць шлях, які прайшло наша музыказнаўства за 70 гадоў; акрэслена кола асноўных праблем, што хвалююць даследчыкаў, прыярытэтныя кірункі іх творчых пошукаў.

Па змястоўнасці і глыбіні падачы матэрыялу кнігу можна аднесці да ліку работ па крыніцазнаўству (якіх, на жаль, у нас няшмат). Гэта дазваляе выкарыстоўваць яе ў якасці інфармацыйна-даведачнага выдання. Яна можа быць рэкамендавана не толькі як дапаможнік студэнтам музычных навучальных устаноў, але таксама будзе вельмі карысная настаўнікам навучальных устаноў гуманітарнага профілю і задаволіць патрабаванні ўсіх, хто зацікавіцца прадстаўленай у гэтай працы інфармацыяй. Аўтары здолелі дасягнуць аптымальнага спалучэння дакументальнасці, насычанасці матэрыялу і адначасова кампактнасці, лаканічнасці выказвання.

У кнізе чатыры раздзелы з прадмовай, вялізным спісам літаратуры і шэрагам дадаткаў. Усё гэта сведчыць пра фундаментальнасць праведзенай працы. Ва ўступным раздзеле дапытлівы чытач можа пазнаёміцца з некаторымі цікавымі звесткамі не толькі з гісторыі Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі ад моманту яе заснавання (1932 год), але і таксама сцісла – з творчай, навукова-метадычнай і асветніцкай дзейнасцю яе выкладчыкаў. На некалькіх старонках "пункцірам" акрэслена ўся гісторыя беларускай музычнай думкі за час існавання кансерваторыі.

У першым раздзеле чытач пазнаёміцца з колам работ – манаграфіямі, дысертацыямі, даследаваннямі, якія пабачылі свет у перыяд з 1968 па 1992 гг. Сучасным студэнтам, напэўна, будзе цікава даведацца, над якімі праблемамі калісьці "ламалі галовы" іх сённяшнія настаўнікі. Раздзел змяшчае часткі, якія адпавядаюць асноўным галінам музыказнаўства: беларуская прафесійная музыка, этнамузыкалогія, руская і заходнееўрапейская музыка, псіхалогія музычнага ўспрымання, музычная крытыка і інш., што значна аблягчае пошук неабходнай інфармацыі. Каштоўна тое, што ў кнізе прыводзіцца рэфератыўны пераказ зместу кожнай з работ з вызначэннем спектра асноўных праблем. Па-першае, гэта дазваляе азнаёміцца з рэдкімі выданнямі, якія не заўсёды пашчасціць знайсці ў нашых збяднелых бібліятэках, а па-другое (што яшчэ больш важна) – зэканоміць час, калі патрэбна ў сціслы тэрмін зрабіць агляд вялікай колькасці літаратуры.

Другі раздзел работы прысвечаны навуковым зборнікам і артыкулам. Тут таксама ўсё надзвычай прадумана і зручна (што значыць клопат пра чытача!): пасля вызначэння праблемы прапануецца шэраг матэрыялаў па данаму пытанню.

У трэцім раздзеле аглядна пададзена вучэбна-метадычная літаратура: розныя хрэстаматыі, дапаможнікі, праграмы, прычым усё гэта са змястоўнымі каментарыямі і рэкамендацыямі. Сапраўдная знаходка для выкладчыка ў яго практычнай дзейнасці!

І, нарэшце, у чацвёртым раздзеле сабраны крытычныя выказванні і публікацыі па розных актуальных пытаннях, што хвалююць сучасную музычную навуку.

З асаблівым хваляваннем пераходжу да заключнага раздзела кнігі, бо менавіта тут змешчаны фатаграфіі. На здымках трыццацігадовай даўнасці, бывае, і цяжкавата пазнаць нашых паважаных прафесараў, калі яны былі маладымі. Акрамя таго, у дадатках прадстаўлена яшчэ шмат цікавай інфармацыі: у выглядзе храналагічных табліц тут пададзены звесткі пра людзей, якія кіравалі кансерваторыяй і асобнымі музыказнаўчымі кафедрамі, пералічаны ўсе (!!!) выпускнікі нашай alma-mater.

Ад кнігі павявае нейкай асаблівай цеплынёй, любоўю, што перадаецца ад аўтараў чуламу, уважліваму чытачу. Вядома, што ініцыятарам і ідэйным натхніцелем работы быў Георгій Сямёнавіч Глушчанка, адзін з карыфеяў нашага айчыннага музыказнаўства, якому ў 2002 годзе споўнілася б 80 гадоў. Большую частку жыцця Георгій Сямёнавіч прысвяціў беларускай музычнай навуцы. Менавіта яго намаганням і творчым пошукам (а ў кнізе змешчаны шэраг яго работ) мы абавязаны з'яўленню гэтага выдання.

Адзінае, што засмучае, – вельмі невялікі тыраж (усяго 1200 экземпляраў). Зацікаўлены чытач наўрад ці знойдзе гэтую кнігу, добра афармленую, у адпаведнасці з высокімі выдавецкімі стандартамі, на паліцах магазінаў. Толькі з'явіўшыся, яна ўжо набыла статус "бібліяграфічнай рэдкасці". Даная кніга відавочна запатрабуе перавыдання, як здарылася калісьці з "Беларускай музыкай 60-ых – 80-ых гадоў", якая цяпер чакае свайго "новага выхаду ў свет".

Застаецца дадаць, што кніга "З гісторыі музыказнаўства ў Беларусі" ўбачыла свет дзякуючы фінансавай дапамозе Фонду Прэзідэнта па падтрымцы культуры і мастацтва. Хочацца спадзявацца, што гэты крок "насустрач культуры" быў не апошні.

Наталля ЛАТУШКА.

Латушка Наталля Мікалаеўна *скончыла Мінскае музычнае вучылішча імя М.Глінкі. Студэнтка V курса Беларускай акадэміі музыкі. Выступае ў перыядычным друку з артыкуламі па музыцы.*

[1]Маюцца на ўвазе даведнік «Советские композиторы и музыковеды» (укладальнікі Т.Бернандт, І.Ямпольскі) і біябібліяграфічны даведнік "Кто писал о музыке" (укладальнікі Т.Бернандт, І.Ямпольскі і Т.Кісялёва).

Першы міжнародны імя Жыновіча

нататкі з конкурсу выканаўцаў на народных інструментах

Ларыса ТАІРАВА

Таірава Ларыса Сяргееўна – *музыкант, педагог. Скончыла Маладзечанскае музычнае вучылішча, Беларускую кансерваторыю па класу домры і аркестравага дырыжыравання, асістэнтуру-стажыроўку ў Маскоўскім дзяржаўным інстытуце культуры. Кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт Беларускага універсітэта культуры.*

Нарэшце выканаўцы на народных інструментах дачакаліся свайго часу. Наладзіць міжнародны конкурс на сучасным, крызісным этапе развіцця мастацтва вельмі і вельмі цяжка. Тым не менш доўгачаканая падзея адбылася дзякуючы агульным намаганням Міністэрства культуры РБ, Саюза музычных дзеячаў, Саюза кампазітараў і асабліва Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Першы міжнародны конкурс імя І.Жыновіча – гэта знакавая, гістарычная падзея, своеасаблівы вынік шматгадовага развіцця народнаінструментальнага выканальніцтва ў нашай краіне.

Ён стартаваў 14 лістапада мінулага года. 59 удзельнікаў з Беларусі, Расіі, Украіны, Югаславіі па пяці спецыяльнасцях (домра, балалайка, цымбалы, баян, акардэон) змагаліся за ганаровыя званні лаўрэатаў і дыпламантаў. Гэта было вельмі цікавае і захапляльнае відовішча. На жаль, на ўсе спецыяльнасці былі выдзелены толькі два камплекты ўзнагарод, што прымусіла арганізатараў конкурсу аб'яднаць у адзін «блок» баяністаў і акардэаністаў (21 чалавек). У другім (струнным) блоку змагаліся дамрысты, балалаечнікі і цымбалісты (38 чалавек). Такое спалучэнне складала пэўныя цяжкасці як для выканаўцаў, так і для членаў журы. Справа ў тым, што ў музычнай сусветнай практыцы домра, балалайка і асабліва цымбалы – гэта самастойныя інструментальныя жанры са сваёй спецыфікай, выканальніцкай школай, прыёмамі ігры, сваім арыгінальным рэпертуарам. І калі домра з балалайкай па сутнасці гуказдабывання належаць да струнна-шчыпковай групы інструментаў (іх яшчэ можна было б аб'яднаць у адну намінацыю), дык цымбалы з іх ударна-шчыпковай прыродай гуказдабывання – даволі спецыфічны інструмент, і яго прыцягненне ў струнна-шчыпковы блок можна растлумачыць і апраўдаць толькі нашай галечай. Хіба можна на сусветных спартыўных спаборніцтвах разыграць адзін камплект узнагарод сярод канькабежцаў і лыжнікаў?! Аб'яднанне ж баяна і акардэона, роднасных па сутнасці гуказдабывання інструментаў, – гэта натуральная з'ява амаль для ўсіх замежных конкурсаў, і наш конкурс у гэтым сэнсе не выключэнне.

Развіццё і выхаванне сучаснага музыканта-выканаўцы немагчымае без конкурсаў. Менавіта ў конкурснай барацьбе фарміруецца прафесійнае майстэрства і загартоўваецца характар артыста-выканаўцы. Наколькі я памятаю, апошні рэспубліканскі конкурс імя Жыновіча сярод прафесіяналаў праходзіў у 1991 годзе. Звычайна гэты конкурс ахоплівае тры ўзроставыя групы: малодшую (вучняў ДМШ), сярэднюю (прадстаўнікоў музычных вучылішчаў) і старэйшую, куды ўваходзяць сталыя музыканты, студэнты і выпускнікі вышэйшых навучальных устаноў. Калі для малодшай і сярэдняй груп конкурсы імя І.Жыновіча ладзяцца больш-менш рэгулярна (кожныя тры гады), то рэспубліканскіх конкурсаў імя І.Жыновіча для сталых выканаўцаў (не кажучы пра міжнародныя) не было амаль адзінаццаць гадоў. Некалькі пакаленняў музыкантаў выраслі па-за межамі айчынных прафесійных конкурсаў.

Шмат гадоў беларускія музыканты вымушаны былі ехаць за мяжу дзеля таго, каб у конкурснай барацьбе даказаць сваю прафесійную годнасць. І даказвалі. Дастаткова прыгадаць выдатную перамогу нашага вядомага цымбаліста Міхася Лявончыка на прэстыжным міжнародным конкурсе "Кубак Поўначы" ў Чарапаўцы, дзе ён атрымаў Гран-пры. Другую прэмію ў гэтым жа конкурсе атрымала беларуская дамрыстка Вольга Дубоўская. Зусім свежы прыклад – бліскучая перамога на міжнародным конкурсе ў Клінгенталі ў 2002 годзе беларускага баяніста Аляксандра Шувалава (першая прэмія), якому ад імя Прэзідэнта нашай краіны Аляксандра Лукашэнкі быў прэзентаваны інструмент. Крыху раней, у 1995 годзе, наш баяніст Аляксандр Севасцьян стаў уладальнікам другой прэміі гэтага ж конкурсу. Лаўрэатамі замежных міжнародных конкурсаў у розныя часы сталі акардэаністкі Анастасія Шкідэрава, Святлана Барэйка, дамрыстка Надзея Дзядзечкіна і многія іншыя музыканты, якіх мы, на жаль, не мелі магчымасці пачуць і пабачыць у атмасферы вострай конкурснай барацьбы.

Прыкметнай рысай апошняга конкурсу з'яўляецца тое, што большасць яго ўдзельнікаў мае пэўны вопыт барацьбы. Да гэтага выпрабавання яны прыйшлі загартаванымі, сфарміраванымі выканаўцамі, за плячыма якіх не адна перамога і не адно спаборніцтва. Сярод іх было шмат лаўрэатаў і дыпламантаў многіх міжнародных конкурсаў – імя В.Андрэева (Санкт-Пецярбург), імя Я.Кока (Кішынёў), імя Г.Хаткевіча (Харкаў), "Кубак Поўначы" (Чарапавец), "Жамчужына Паволжа" (Самара), "Класічная спадчына" (Масква), а таксама конкурсаў у Кастальфедардзе (Італія), Клінгенталі (Германія) і інш. Конкурсаў самага рознага ўзроўню з'явілася шмат, і гэта вельмі добра, бо яны з'яўляюцца тым найлепшым асяроддзем, дзе музыкант набывае неабходныя прафесійныя якасці артыста-выканаўцы. Акрамя таго, конкурс – гэта выдатная магчымасць культурнага і эстэтычнага выхавання грамадства. На жаль, Беларусь у конкурснай справе крыху адстае ад іншых краін.

Значная роля ў арганізацыі і правядзенні Першага міжнароднага конкурсу імя І.Жыновіча належала аргкамітэту на чале з першым намеснікам міністра культуры РБ У.Рылаткам і асабліва дырэктару конкурсу дэкану факультэта павышэння кваліфікацыі дацэнту Акадэміі музыкі М.Булу, на плечы якога лёг асноўны арганізацыйны цяжар. Журы складалі вядомыя беларускія музыканты: рэктар Беларускай акадэміі музыкі народны артыст Беларусі М.Казінец (старшыня), прафесар народны артыст Беларусі Я.Гладкоў, прафесары заслужаныя артысты Беларусі М.Сеўрукоў, Г.Асмалоўская, кампазітары У.Дарохін і В.Кузняцоў, а таксама прадстаўнікі замежжа – прафесар Нацыянальнай акадэміі музыкі Украіны народны артыст Украіны У.Бесфамільнаў, прарэктар Літоўскай акадэміі музыкі прафесар Эдуардас Габніс, прафесар Петразаводскай кансерваторыі заслужаны артыст Рэспублікі Карэлія А.Дзенісенка, дацэнт Львоўскай акадэміі музыкі імя М.Лысенкі заслужаны дзеяч мастацтваў Украіны Тарас Баран.

Конкурсныя праслухоўванні складаліся з трох тураў – двух адборачных і агульнага фінальнага. Два першыя туры праходзілі ў розных залах. Баяністы і акардэаністы ігралі ў зале другога корпуса Акадэміі музыкі па вул. Чычэрына, 5. Струннікам была выдзелена зала ДМШ № 8 па вул.Варвашэні, 58, – утульнае, але ж занадта сціплае для міжнароднага конкурсу памяшканне.



Лаўрэат першай прэміі конкурсу Аксана Хахол (цымбалы).

Праграма першага тура ў струннікаў прадугледжвала твор буйной формы эпохі барока, абавязковы твор і віртуознае сачыненне, што разам складала 20 – 25 хвілін чыстага гучання. На гэтым адказным этапе асаблівай пільнасці патрабуе выбар абавязковага твора. На думку спецыялістаў, "Рандзіна" кампазітара Анры В'етана ў якасці абавязковай пьесы дамрыстаў было найбольш удалым. З першых гукаў гэтай вытанчанай віртуознай п'есы было зразумела, хто перад намі, – музыкант ці рамеснік. «Канцэртная кадрыля» Віктара Войціка (у рэдакцыі В.Шчарбака) таксама адпавядала ўсім патрабаванням абавязковага твора – меладычна-танцавальная, разгорнутая па форме, з цэлым наборам спецыфічна балалаечных прыёмаў ігры. Саната для цымбалаў сола В.Кузняцова з яе «рванай» рытмікай (і зноў буйная форма!) у якасці абавязковага твора для цымбалістаў не спрыяла шматбаковаму "прасвечванню" канкурсантаў. Акрамя сучаснай, тэхнічнай, дакладнай па форме абавязковай п'есы «Таката» В.Малых, баяністы і акардэаністы на першым туры выконвалі сачыненне цыклічнай формы, а таксама віртуозны твор на свой выбар.

У другім туры праграма струннікаў уключала твор кампазітара XIX – XX ст. у форме санатнага алегра, сачыненне кантыленнага характару і два рознахарактарныя творы (у тым ліку беларускага аўтара ці кампазітара краіны, якую прадстаўляе ўдзельнік конкурсу); дамрысты і балалаечнікі выконвалі твор без суправаджэння, што складала 20 – 25 хвілін агульнага гучання. Праграма баяністаў і акардэаністаў у другім туры прадугледжвала поліфанію.

Свабодны выбар праграмы фіналістаў абмяжоўваўся 25 – 30 хвілінамі. Як бачна з умоў конкурсу, кожны яго ўдзельнік павінен быў падрыхтаваць складаную канцэртную праграму амаль у двух аддзяленнях, разнастайную ў стылявым сэнсе.

Увесь конкурс – ад пачатку да заключнага канцэрта лаўрэатаў – прайшоў на працягу тыдня. Няцяжка здагадацца, у якім напружаным рытме адбывалася гэта падзея. Праслухоўванні канкурсантаў, асабліва струннікаў (іх было больш за ўсіх), іншы раз працягваліся да позняга вечара. Але, нягледзячы на позні час, публіка не пакідала сваіх месцаў, праяўляючы вялізную цікавасць да таго, што адбывалася на сцэне. Кожны разумеў, што на нашых вачах творыцца гісторыя, і баяўся хоць штосьці прапусціць. Абедзве залы былі поўныя. Пастаянна ішлі аматарскія відэа- і аўдыёзапісы. Падчас конкурсных праслухоўванняў мне давялося сустрэць шмат музыкантаў, педагогаў з розных куткоў Беларусі, якія спецыяльна прыехалі паслухаць конкурс «ужывую».

Адметнай рысай апошняга міжнароднага конкурсу імя І.Жыновіча з'яўляецца даволі шырокая геаграфія ўдзельнікаў, і не толькі з-за мяжы. Важна, што традыцыйна акадэмічны кангламерат беларускіх выканаўцаў быў значна «разбаўлены» музыкантамі з розных рэгіёнаў Беларусі. У вір конкурснай барацьбы смела ўключыліся прадстаўнікі музычных вучылішчаў (Наваполацк, Віцебск, Ліда, Мінск) і ў нечым нават пераўзышлі сваіх канкурэнтаў вышэйшага звяна. Гэта сведчыць пра сур'ёзную мэтанакіраваную працу педагогаў музычных вучылішчаў. Так, самы малады ўдзельнік конкурсу, балалаечнік з Віцебскага музычнага вучылішча Мікалай Кавалевіч, якому нават не было 18 гадоў, прадэманстраваў не толькі выдатныя здольнасці і цудоўную школу (выкладчыца В.Градоўкіна), але і атрымаў спецыяльны прыз Саюза кампазітараў за аўтарскія творы для балалайкі, якія ён выконваў.

Сур'ёзным недахопам сучасных конкурсаў, на мой погляд, з'яўляецца прадузятасць, кланавасць журы. Вельмі цяжка ў якасці члена журы ўстрымацца ад «падсуджвання» сваім вучням-канкурсантам. У музычных колах нават існуе такое паняцце – «ступень судзейскай памылкі». На некаторых конкурсах гэты паказчык зашкальвае за рамкі прыстойнасці, тым самым дыскрэдытуючы саму ідэю спаборніцтваў. Напэўна, таму ў піку конкурсам усё большае распаўсюджанне цяпер

Анкета

Ядвіга ГРЫГАРОВІЧ, рэктар Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры

1. Наша ўстанова з'ўляецца пастаянным падпісчыкам «Мастацтва» з першых дзён яго існавання. Паколькі змест публікацый часопіса адпавядае профілю прафесійных і навучальных інтарэсаў выкладчыкаў і студэнтаў універсітэта, тэрмін яго захоўвання ў нашых фондах не абмежаваны жорсткімі храналагічнымі рамкамі, і ёсць магчымасць як знаёміцца з новымі матэрыяламі часопіса, так і звяртацца ў рэтраспектыву. А з падключэннем бібліятэкі універсітэта да сістэмы Internet будзем шырока выкарыстоўваць і ваш сайт.

2. Прыемна бачыць сярод вашых аўтараў даследчыкаў прафесійнага і народнага мастацтва, якія працуюць у БДУ культуры. Агульная колькасць іх публікацый складае, як мне ўяўляецца, ужо не менш за сотню. Радуе і той факт, што «Мастацтва» прадастаўляе сваю трыбуну і для нашых маладых навукоўцаў – магістрантаў, аспірантаў.

3. У часопісе можна знайсці шмат цікавых і карысных матэрыялаў пра тэатр і кіно, музыку і жывапіс, адзначаюцца найбольш важныя даты і падзеі ў культуры і мастацтве. Усё суправаджаецца багатым ілюстрацыйным матэрыялам (на жаль, не заўсёды каляровым). Павялічвае навуковую і інфармацыйную вагу часопіса наяўнасць крытыка-бібліяграфічнага раздзела.

4. З вялікай цікавасцю ў свой час прачытала артыкулы Гурыя Барышава «Гісторыя графства Шклоўскага, або Як зазначыў А.С. Пушкін, «Зорыч быў надта просты...»», Ірмы Дункан «Айседора Дункан. Наватар у мастацтве танца». Прываблiваюць артыкулы тэатральнага крытыка Т.Арловай, філосафаў М.Крукоўскага, У.Конана. У першую ж чаргу чытаю матэрыялы з рубрыкі «Эстэтыка» (гэта звязана з маёй навуковай работай – даследаваннем тэмы «Эстэтычная накіраванасць асобы»).

5. Хочацца прапанаваць пашырыць тэматыку публікацый па актуальных сёння тэмах, такіх, напрыклад, як эканоміка мастацтва, шоу-бізнес, ахова культурных каштоўнасцей, эстраднае мастацтва. Больш хацелася б бачыць і грунтоўных матэрыялаў замежных даследчыкаў. Не ведаю, можа, гэта ідэя ўжо вамі і здзяйсняецца, але ж было б здорава паспрабаваць выдаць кумулятыўны (за дваццаць гадоў) камплект часопіса на аптычных дысках. Мне здаецца, што ўсё гэта яшчэ больш прывабіла б чытачоў.

І яшчэ адна думка. Рубрыка «Хроніка мастацкага жыцця» пераклікаецца з выданнем Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі «Хроніка культурнага жыцця» (выходзіць з 1980 г.). Можа не варта марнаваць час на падрыхтоўку гэтай старонкі?

Анкета

Марыя КУЛЕЦКАЯ – бібліятэкар

Дзень добры!

Дазвольце павіншаваць ваш часопіс з юбілеем! Поспехаў вам!

1. Добра, што ёсць у Беларусі такое выданне. Мне яно вельмі падабаецца. Чытаю з самага першага нумара. Я працую бібліятэкарам і таму ў бібліятэцы чытаю. Абмяркоўваем, захоўваем.

2 – 3. Асабіста я чытаю ў першую чаргу матэрыялы пра народнае мастацтва, выяўленчае і артыкулы па гісторыі мастацтва. Найбольш запомніліся публікацыі Я.Сахуты, Р.Шауры, М.Раманюка, Б.Крэпака, В.Трыгубовіч, А.Лакоткі, У.Рынкевіча, Г.Сакалова-Кубая, В.Бартлавай і інш.

4. Матэрыялы часопіса грунтоўныя, паслядоўныя, але хочацца лепшага дызайну, больш фотаздымкаў аўтараў і іх біяграфій.

5. Часопіс абавязкова выжыве. Ён запатрабаваны інтэлігенцыяй, студэнтамі, вучнямі мастацкіх і агульнаадукацыйных школ.

6. Недастаткова асвятляюцца народныя святы і абрады, архітэктура і помнікі, беларускае народнае адзенне, строі розных рэгіёнаў.

7. З задавальненнем пачытала б пра А.Лось, Т.Беразенскую, П.Татарнікава, У.Вішнеўскага, У.Крываблоцкага і Г.Крываблоцкую, К.Малевіча, М.Савіцкага. А.Кузьміча, сям'ю Паплаўскіх і інш.

8. Напішу пра мастацкае жыццё нашага раёна.

г. Пружаны, Брэсцкая вобласць.



Лаўрэат першай прэміі Ігар Квашэвіч (акардэон).

атрымліваюць фестывалі, дзе галоўнымі сведкамі і суддзямі з'яўляюцца слухачы. Кланавасць як "хвароба" закранула нават такія прэстыжныя імпрэзы, як міжнародны конкурс імя П.І.Чайкоўскага, конкурс у Клінгенталі і многія іншыя. Наш конкурс імя І.Жыновіча ў гэтым сэнсе не выключэнне.

Яркіх адкрыццяў на апошнім конкурсе, бадай што, не было, а вось расчараванняў – шмат. Самым горшым расчараваннем стала адлучэнне ад конкурсу (адразу пасля І тура) выдатнага балалаечніка з Масквы Ігара Мазгавога – вучня знакамітага Паўла Нечыпарэнкі. Яркая, віртуозная праграма (І частка Канцэрта рэ-мінор І.С.Баха, "Канцэртная кадрыля" В.Войціка і "Венгерская рапсодыя" №2 Ф.Ліста), бліскучае, эфектнае выкананне, бездакорнае валоданне інструментам адразу вылучылі гэтага музыканта ў ранг лідэраў. Але такой смелай заяўкі на лідэрства І.Мазгавому не даравалі.

Не меншым расчараваннем для прысутных сталі нашы дамрысты. У параўнанні з расійскімі яны выглядалі вельмі бледна ў сэнсе гуказдабывання і майстэрства. Прыемным выключэннем тут можна лічыць Наталлю Корсак, выхаванку Наваполацкага музычнага вучылішча, якая цяпер займаецца на І курсе Акадэміі музыкі. З першага тура і да самага фіналу Наталля ўпарта ішла да свайго дыплома, захапляючы публіку моцнай і віртуознай тэхнікай. На жаль, большасць нашых дамрыстаў значна саступалі Л.Міхайлавай і А.Кузняцовай, расіянкам з Санкт-Пецярбурга. У чым тут справа? Чаму расіянкі гучаць, а ў нашых гук знікае невядома куды? Расіянкі ўразілі прысутных выдатным, сакавітым гукам, які бісерам сыпаўся з-пад іх медыятараў (асабліва гэтым вылучалася А.Кузняцова). Якое непаўторнае, дзівоснае гучанне домры! Незабыўнае ўражанне! Здавалася, вось яны – сапраўдныя лаўрэаты! Як бы не так... У адпаведнасці са знішчальнай логікай нашага конкурсу, для лаўрэатаў яны ігралі занадта добра, таму пасля другога тура былі, што называецца, "знятыя з дыстанцыі".

Прысутныя ў зале дамрысты звярнулі ўвагу на бездакорную тэхніку расіянак з Санкт-Пецярбурга. Гэта асабліва заўважалася пры параўнанні з беларускімі выканаўцамі. Мабыць, справа ў пастаноўцы рук? Наогул, сярод дамрыстаў на конкурсе адбылося сутыкненне трох школ – беларускай, расійскай і ўкраінскай. Грубая, жорсткая ігра В.Белавус, адзінай прадстаўніцы ўкраінскай школы сярод дамрыстаў, выклікала толькі раздражненне. Усе спадзяваліся, што на другім туры мы яе больш не пачуем. Тым не менш нейкім чынам яна дайшла ажно да самага фіналу, дзе атрымала званне дыпламанта.

У выніку вось такіх конкурсных «кульбітаў» шлях да лаўрэацкіх прыступак быў расчышчаны. Іх натуральна занялі цымбалісты: Аксана Хахол (клас праф. Я.Гладкова) атрымала першую прэмію; другую падзялілі цымбалістка Юлія Кузьменка (клас праф. Я.Гладкова), балалаечнік з Расіі Канстанцін Багданаў і цымбалістка Галіна Лазовік (клас дац. Т.Сергіенкі), якая, на думку многіх прысутных, іграла на ўзроўні лаўрэата першай прэміі, але чамусьці атрымала толькі другую. На трэцім месцы – таксама цымбалістка Алена Карпенка (клас праф. Я.Гладкова). Дыпламантамі конкурсу, акрамя вышэйназваных, сталі беларускі балалаечнік Дзяніс Забаўскі, які зараз з'яўляецца студэнтам Расійскай акадэміі музыкі імя Гнесіных, дамрыст з Ніжняга Ноўгарада Фёдар Шушанькоў і цымбалістка Алена Шульгоўская (клас дац. Р.Падойніцынай). Для ўкраінскага цымбаліста Андрэя Войчука ў гэтай "абойме" лаўрэатаў месца не знайшлося – яго таксама «не пусцілі» ў фінал, нягледзячы на моцнае ўражанне ад ігры ў двух першых турах.

Цікавы вынік атрымаўся ў намінацыі баяна і акардэона. Вечная спрэчка сярод баяністаў і акардэаністаў наконт таго, які інструмент лепшы ў тэхнічных адносінах, нарэшце вырашана... на карысць выканаўцаў. Менавіта выканальніцкае майстэрства з'явілася вырашальным фактарам у конкурсным раскладзе. Два першыя месцы заваявалі акардэаністы – вось табе і абмежаваныя магчымасці інструмента! Некалькі гадоў таму такі вынік нельга было нават уявіць. А цяпер першая прэмія дасталася таленавітаму беларускаму акардэаністу Ігару Квашэвічу (клас праф. М.Сеўрукова), другая – выдатнаму маскоўскаму акардэаністу Сяргею Асокіну (клас дац. Л. Ледзянёва). На трэцюю прыступку ўзведзены рафінаваны баяніст Ягор Забелаў (клас дац. М.Булы). Дыпломамі адзначаны акардэаністка Анастасія Шкіндзерава – таксама вучаніца дац. М.Булы, украінскі баяніст Юрый Кіпень (клас праф. М.Давыдава) і беларускі баяніст Павел Неўмяржыцкі (клас дац. І. Атраднава).

Шмат спрэчак разгарэлася вакол уладальнікаў першай і другой прэмій. Большасць слухачоў аддавала перавагу Сяргею Асокіну, як больш прафесійнаму і вытанчанаму музыканту ў параўнанні з Ігарам Квашэвічам. На мой погляд, І.Квашэвіч значна страчваў, паколькі яго праграма была больш складанай, працаёмкай і няўдзячнай (у параўнанні з праграмай С.Асокіна). Так, на III туры І.Квашэвіч выконваў Санату рэ-мажор Д.Скарлаці, "Трысцё" Ф.Куперэна, Санату № 2 і Імправізацыю на тэму песні І.Дунаеўскага кампазітара А.На Юн Кін. У С.Асокіна праграма больш разнастайная і дэталёва вывераная: III тур – "Метамарфозы" Й.Тамулёніса, Саната мі-мажор Д.Скарлаці, Накцюрн В.Чэрнікава, "Рэвізская сказка" А.Шнітке, "Я адчуваю рытм" Д.Гершвіна – О.Пітэрсана.

Наконт праграмы беларускіх выканаўцаў трэба казаць асобна. Шэраг айчынных канкурсантаў засталіся ў пройгрышы ў выніку недарэчна скампанаваных, безаблічных, аднапланавых праграм. У якасці прыкладу можна назваць праграму С.Плахінай (II тур), а як адваротны прыклад – яркую, разнастайную праграму А.Кузняцовай. «Выпадалі» з агульнай канвы канкурсанты-акардэаністы з іх цалкам баянным рэпертуарам. Мне могуць запярэчыць: маўляў, акардэоннай музыкі ўвогуле мала. Тым не менш пажадана, каб акардэаністы больш уважліва ставіліся да свайго арыгінальнага рэпертуару. Праграмы некаторых балалаечнікаў, дамрыстаў, а таксама цымбалістаў (Д.Забаўскага, В.Белавус, Г.Лазовік) былі занадта "скрыпічныя" і таму страчвалі ў выніку пералажэнняў скрыпічнай музыкі на народныя інструменты.

А астатняе... Былі сапраўдныя, набліжаныя да памераў міжнародных конкурсаў прэміі, былі спонсары, галоўны з якіх – Барысаўскі завод крышталю і прадпрыемства БелАМА, былі кветкі і, нягледзячы на ўсе выдаткі, было свята.

Фота А.СПРЫНЧАНА.

Любань, што танчыць пад гармонік

Для навукоўцаў заўсёды вялікая радасць, калі ёсць магчымасць праверыць свае тэарэтычныя высновы на практыцы. У канцы дваццатага стагоддзя наша народная культура знаходзілася ў такім становішчы, што фалькларысты і этнографы разам з работнікамі культуры часта заставаліся апошнімі, хто чуў якую-небудзь народную песню, бачыў народны танец ці паспеў запісаць, што ж абазначае той ці іншы элемент арнаменту. І, каб традыцыя не канула ў нябыт, ім самім даводзілася працаваць з фальклорнымі калектывамі ці народнымі майстрамі. Такім чынам, фальклорная і этнаграфічная тэорыя, якую выкрышталізоўвалі навукоўцы з экспедыцыйных запісаў, не толькі адразу правяралася, а і ператваралася ў практыку. І, бадай, аўтарам адных з самых відовішчных пераўтварэнняў стаў наш вядомы этнахарэограф Мікола Козенка. У 1970 – 1980-ыя гады аўтэнтычны народны танец можна было ўбачыць хіба што ў выкананні рэдкіх на тым часе вясковых фальклорных суполак, дзе танчылі пераважна жанчыны старэйшага ўзросту. А ўжо ў канцы XX стагоддзя на танцавальных фестывалях у раённых, абласных цэнтрах і нават у сталіцы арыгінальныя народныя танцы выконвалі не толькі маладзёжныя, але і школьныя суполкі.

Цяпер гаворка ідзе не толькі пра эстэтычныя, але і пра выхаваўчыя вартасці фальклору і этнаграфіі, пра так званую этнапедагогіку. Абласная праграма «Танцавальны фальклор і дзеці» распрацавана ў адпаведнасці з Дзяржаўнай праграмай па захаванню і падтрымцы народнага мастацтва, народных промыслаў і рамёстваў у Рэспубліцы Беларусь і рэспубліканскай праграмай па эстэтычнаму выхаванню школьнікаў. Канкрэтным вынікам яе рэалізацыі стала раённае фальклорнае свята «Танцы пад гармонік», што адбылося ў Любані ў снежні 2002 года.



Удзельнікі дзіцячага фальклорнага гурта з в. Ляскавічы выконваюць народны танец «Лявоніха».

Таццяна ПЛАДУНОВА, Вячаслаў КАЛАЦЭЙ

Вядомы беларускі гісторык Мікола Крывальцэвіч неяк напісаў: «Вартасць адкрыццяў напоўніцу разумеюць толькі спецыялісты». Але часам, каб на чыста інстынктыўным узроўні адчуць важнасць таго ці іншага адкрыцця, дастаткова ўбачыць ззяючыя захапленнем дзіцячыя вочы. Асабліва гэта датычыцца такой навукі, як педагогіка. Педагогікі ў цэлым і этнапедагогікі ў прыватнасці. Так сталася, што менавіта радзіма Крывальцэвіча Любаншчына пачала правяраць тэорыю на практыцы.

«Тэарэтычным» падмуркам раённага фальклорнага свята «Танцы пад гармонік» стаўся эксперыментальны праект «Танцавальны фальклор і дзеці». Яго аўтар, этнахарэограф Мікола Козенка, зрабіў адно вельмі простае «адкрыццё»: праявы этнічнай культуры можна адрадзіць, калі накіраваную на гэта працу педагогаў «закруціць» вакол мясцовых побытавых танцаў, без якіх яшчэ не так даўно не абыходзіліся аніводнае беларускае свята ці вячоркі. Цэлы комплекс прапанаваных этнографамі мерапрыемстваў, якія былі праведзены на Любаншчыне, спрыялі сапраўднаму «выбуху» станоўчай дзіцячай энергіі. Адбылася своеасаблівая мясцовая «танцавальная рэвалюцыя». У яе «аргкамітэт» увайшлі загадчык аддзела культуры Васіль Каткавец, супрацоўнік аддзела адукацыі Таццяна Кругленя, дырэктар Любанскага цэнтра культуры Любоў Серавокая і кіраўнік маладзёжнага танцавальнага гурта «Верабейкі» Сяргей Выскварка.

У раённым фальклорным свяце «Танцы пад гармонік» удзельнічалі 73 пары з Любані і навакольных вёсак Забалаць, Закальное, Пласток, Сарачы, Таль. Юныя танцоры змагаліся за права насіць званне «лепшыя захавальнікі народных традыцый». Танцорам падыгрывалі выдатныя музыкі – Міхась Жураўскі, Васіль Семашкевіч і Іван Бірукоў. Хто не чуў у іх выкананні зухаватых «Матлётаў», «Гапака», «Мікіты», «Карапетаў», не бачыў, як грацыёзна можа «ва-

Пладунова Таццяна Аляксандраўна – *метадыст аддзела народнага мастацтва, аспірантка Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры, аддзяленне харавога дырыжыравання якога скончыла ў 1994 годзе. Аўтар шматлікіх публікацый.*

Калацэй Вячаслаў Віктаравіч – *загадчык аддзела народных рамёстваў і фальклору Нацыянальнага цэнтра мастацкай творчасці дзяцей і моладзі. Кандыдат культуралогіі. Скончыў Беларускі універсітэт культуры. Аўтар шматлікіх публікацый.*

ражыць» калатушка ля мембраны бубна, як лёгка і дакладна танчаць пальцы добрага музыкі на кнопках гармоніка, – той, лічыце, не ведае, што такое сапраўдная народная музыка. Для музычных «гурманаў» у Любані быў прыгатаваны яшчэ адзін «далікатэс» – аўтэнтычныя спевы маладых прывабных дзяўчат з фальклорнага гурта Міханавіцкага дома фальклору «Калыханка», якім кіруе Ларыса Рыжкова.

На конкурсе побытавага танца перамаглі Максім Вяроўка і Святлана Арціменя з вёскі Таль, Аляксей Тон і Хрысціна Мурзіна з вёскі Сарачы, Яўген Пахута і Наталля Сінюкова з Любані, Аляксандр Скіба і Вікторыя Лугіна з вёскі Забалаць, Канстанцін Бергер і Аляксандра Гунік з Любані. А ў намінацыі «лепшы нацыянальны строй» былі адзначаны Канстанцін Дудзік і Валерыя Лыскавец з Любані, а таксама Аляксандр Скіба і Вікторыя Лугіна. Разам са сваімі настаўнікамі яны падрыхтавалі да конкурсу проста унікальныя народныя касцюмы.

У заключэнне хочацца сказаць: «З адмысловым пачаткам цябе, Любань-Што-Танчыць-Пад-Гармонік! Вось-вось вартасць адкрыцця, у практычнай рэалізацыі якога бярэш ты ўдзел, зразумеюць не толькі навукоўцы!»

Козенка Мікалай Аляксеевіч – этнахарэограф. Працуе ў Беларускім дзяржаўным інстытуце праблем культуры. Мастацкі кіраўнік узорнага фальклорнага гурта «Берагіня». Скончыў Магілёўскае культасветвучылішча, харэаграфічнае аддзяленне Маскоўскага дзяржаўнага інстытута культуры, аспірантуру Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Аўтар больш 100 публікацый, манаграфіі «Лексіка беларускага народна-сцэнічнага танца» (1993), зборнікаў «Танцавальная музыка Беларусі» (2000), «Традыцыйная мастацкая культура Беларусі» (2001) і іншых.

Ад рэдакцыі. Усведамляючы, што свята ў Любані – толькі вяршыня вялікага, прыгожага айсберга, які цяпер пачынае сваё плаванне па танцавальнай Беларусі, мы не маглі не звярнуцца да аўтара канцэпцыі абласной праграмы «Танцавальны фальклор і дзеці» Міколы Козенкі з просьбаю больш падрабязна пазнаёміць з яе асноўнымі палажэннямі.

Удзельнікі дзіцячага фальклорнага гурта з в. Ляскавічы выконваюць народны танец «Каробачка».

Танцавальны гурт «Верабейкі».

Танец яднае традыцыю

Мікола КОЗЕНКА

Глыбокія дэмакратычныя пераўтварэнні ў соцыякультурнай сферы, пераацэнка многіх грамадскіх каштоўнасцей актуалізавалі і праблему фарміравання духоўнай культуры школьнікаў, пра якую немагчыма гаварыць, не спрыяючы развіццю іх мастацка-творчых здольнасцей. Народнае мастацтва і народная педагогіка зберагаюць у сабе найкаштоўныя формы і метады выхавання асобы ў непасрэднай сувязі з традыцыямі свайго народа. Цяпер вельмі часта на розных узроўнях ставіцца праблема папулярызацыі, распаўсюджвання, пераемнасці народных традыцый, і асабліва аўтэнтычных форм народнай культуры. Ва ўмовах урбанізацыі і камерцыялізацыі народная культура падлягае ўплыву разбуральных сіл, але ж менавіта яна хавае ў сабе невычэрпную крыніцу для шырокага развіцця творчых здольнасцей падрастаючага пакалення і спрыяе натуральнаму выхаванню іх патрыятычнай свядомасці.

Аўтэнтычны фальклорны танец варта разглядаць не толькі як асобнае пластычнае мастацтва, але і як з'яву, да якой непасрэдна або ў апасродкаванай форме спрычыняюцца іншыя віды мастацтваў – музычнае інструментальнае, песеннае, гульнёвае, дэкаратыўна-прыкладное, а таксама мастацтва ўвасаблення традыцыйных абрадаў і звычаяў.

Зыходзячы з гэтага і была распрацавана абласная праграма «Танцавальны фальклор і дзеці», галоўнымі задачамі якой сталі наступныя: па-першае, далучыць падлеткаў і дзяцей Мінскай вобласці да традыцыйнага народнага мастацтва шляхам вуснага яго пераймання;

па-другое, выявіць і вярнуць у практыку разнастайныя формы асноўных відаў і жанраў аўтэнтычнага фальклору менавіта свайго краю;

па-трэцяе, больш шырока выкарыстоўваць традыцыі народнай педагогікі ў адукацыйным і выхаваўчым працэсе.

Каардынаваць рэалізацыю праграмы будуць упраўленне адукацыі і ўпраўленне культуры Мінскага аблвыканкама, раённыя органы і ўстановы адукацыі, культуры, мастацтва. Праграма разлічана на чатыры гады (2002 – 2006). Кіраваць яе ажыццяўленнем закліка081 абласны міжведамасны каардынацыйны савет, у склад якога ўваходзяць прадстаўнікі ўпраўленняў адукацыі і культуры аблвыканкама, спецыялісты абласных навуковых і арганізацыйна-метадычных устаноў, вядомыя ў краіне дзеячы педагогікі, культуры і мастацтва.

А цяпер непасрэдна да зместу праграмы. На працягу 2002 – 2006 гадоў у школах, пазашкольных установах, установах культуры і мастацтва мэтанакіравана і сістэматычна мусяць вывучацца фальклорная спадчына і народная традыцыйная матэрыяльная культура свайго рэгіёна. Дзеці і падлеткі будуць пераймаць мясцовыя народныя танцы, карагоды, гульні, аўтэнтычныя спевы, будуць вучыцца іграць на традыцыйных народных музычных інструментах. На ўроках працы, у гуртках, студыях, у Дамах народнай творчасці будуць аднаўляцца народныя строі, вырабляцца паясы, галаўныя ўборы і іншыя кампаненты рэгіянальных касцюмаў.

Паралельна з гэтым школьнікі змогуць засвоіць традыцыйныя тэхналогіі вышыўкі, ткацтва, салома- і лозапляцення.

Будзе ствараца банк даных па кожнаму рэгіёну (вучні, настаўнікі, работнікі культуры і мастацтва зафіксуюць сабраную інфармацыю пісьмова або з дапамогаю аўдыё- і відэасродкаў, абагульняць вынікі ў сачыненнях, рэфератах, дакладах).

Кожны навучальны год пазначаны ў праграме як пэўны этап рэалізацыі праграмы. Спачатку – абласны і раённыя семінары-практыкумы, мясцовыя агляды-конкурсы выканаўцаў народных побытавых парных танцаў, потым раённыя, рэгіянальныя турніры танцавальных фальклорных груп, якія паслядоўна ўдзельнічаюць у наступных конкурсных намінацыях: «Танцы», «Карагоды», «Аўтэнтычныя спевы», «Гульні», «Раённыя фальклорныя чытанні» і гэтак далей. У конкурсах будуць браць удзел вучні 1-га – 11-га класаў.

Запланавана выданне даведніка, будзе створаны відэафільм. Пераможцаў конкурсаў чакаюць узнагароды.

У маі 2003 года ў Слуцку і Барысаве пройдуць заключныя рэгіянальныя туры, у якіх прымуць удзел танцавальныя пары, што занялі ў сваіх групах 1 – 6 месцы. Творчыя дэлегацыі раёнаў на рэгіянальны тур мусяць падрыхтаваць паказальныя мастацкія праграмы працягласцю да 20 хвілін, складзеныя з рознажанравых аўтэнтычных узораў сваёй мясцовасці (карагоды, танцы: сольныя, парныя, тройкамі, парна-гуртавыя, сольна-гуртавыя, песні, прымеркаваныя да абрадаў вясны і пазаабрадавыя, гульні, інструментальная музыка, творы празаічных жанраў і іншыя.)

У праграму конкурсу ўваходзяць і «Лявоніха», і «Мікіта», і «Мясцовая полька» імправізаванага тыпу, і «Кракавяк»...

Для ацэнкі танцавальных пар створаны спецыяльныя экспертныя саветы (па тры – сем чалавек), у склад якіх уваходзяць як носьбіты аўтэнтычных традыцый (танцоры, музыкі), прадстаўнікі мясцовай інтэлігенцыі, вядомыя спецыялісты ў галіне народнай мастацкай творчасці, метадысты раённых Цэнтраў культуры, на апошніх этапах фалькларысты, этнографы, практыкі народнага харэаграфічнага і музычнага мастацтваў.

Ацэньваючы танцавальныя пары, экспертныя саветы ўлічваюць і дакладнасць ведання кампазіцыі танца, і музыкальнасць выканання, і захаванасць мясцовага танцавальнага стылю, і тэхніку выканання рухаў, непасрэднасць і выразнасць вобразна-пластычнага самавыяўлення асобаў, ступень арыентацыі ў прасторы. Адным з галоўных крытэрыяў з'яўляецца наяўнасць касцюмаў, якія павінны быць выраблены і па-мастацку аздоблены ў адпаведнасці з мясцовай традыцыяй у ручной тэхніцы. І яшчэ ўдзельнікі конкурсу павінны добра ведаць традыцыйны народны танцавальны этыкет.

У Палажэнні аб конкурсе спецыяльна агаворана, якія касцюмы павінны быць на ўдзельніках (пазначана нават пажаданая даўжыня спаднічак), абутак, прычоскі, галаўныя ўборы і г.д.

Вялікая ўвага надаецца і адпаведнаму музычнаму суправаджэнню.

Мы спадзяёмся, што наша праграма набудзе прыхільнікаў не толькі сярод жыхароў Міншчыны, але і ў іншых абласцях рэспублікі.

Фота М.Жылінскай і з архіва аўтараў.

The publication is opened by the editor-in-chief Vadzim Saleyew's article *"Visual Arts"* (p. 1), whose title summarizes the major topic of this issue of the magazine.

"Designer Is a Universal Profession" (p. 4).
The Belarusian Designers Union is fifteen years old. For eight years it has been headed by Dzmitry Surski. A representative of the graphic and the industrial trend in design, he is also a remarkable poster artist. The art critic Natallia Sharanhovich interviews Dzmitry Surski, who talks about the activities of the Belarusian Designers Union and the *PROdesign* magazine, of which he is editor-in-chief.

Uladzimir Maiseyew. Design and Its Alternative (p. 6).
"It is a paradox but with the current economic problems, and primarily production sales problems, many Belarusian enterprises have reduced or even disbanded design departments," remarks the author of the article.

Leanid Khobataw. "Painting Is Dead. Long Live Painting!" (p. 8).
The monologue of the well known Belarusian artist, Director of the Republican Art Gallery of the Belarusian Artists Union, touches upon the numerous acute problems of development of the present-day Belarusian visual arts.

Alfred Lauterbach. Restoration of Architectural Property. (p. 11).
"In 1929 in Warsaw, was published a work of Alfred Lauterbach, a well known Polish historian and architect. One of the sections of the book was entitled *"Restoration of Architectural Property"*. It is a classical text on the theory of conservation and restoration of architectural heritage," states Vadzim Hlinnik, a Belarusian scholar, the translator of the article from the Polish language.

"Good Afternoon, Belarus" (p. 15).
The material published under the rubric "Artistic Photo" introduces Heorhy Likhtarovich, one of the most interesting Belarusian photo masters. The publication is enriched by the photographer's numerous pictures and poems.

Yakaw Lensu. "Lit-Art" Is the Art of Type (p. 21).
"The first experience of writing was pictograms. Pictographic writing was followed by hieroglyphics," explains in his article the well known Belarusian scholar. He gives a detailed analysis of the exhibitions that have been recently held by Lit-Art – an informal association of Belarusian artists and designers who are engaged in the art of type.

Faina Vadanosava, Irena Karankievich, Uladzimir Liakhowski. The Forgotten Name (p. 28).
The second part of the article published in the previous issue of the magazine. The publication looks at the creative work of the Belarusian artist Dzmitry Polazaw, who was one of the first to paint Yanka Kupala, a classic of Belarusian literature.

Halina Lanewskaya. Kanstantsin and Alena (p. 31).
The material is published under the rubric "For the Collector's Album" and concerns the unique 12th-century icon "Kanstantsin and Alena", which can be seen at the Polatsk Museum of Regional Studies. It was found in 1967 during the excavations of the Polatsk High Castle.

Katsiaryna Kryulina. From the History of Belarusian Tapestry (p. 32).
"The art of wallpaper is one of the oldest. Every age brought considerable changes into the techniques, the image and the functional destination of wallpaper," maintains the author of the article, a young art critic.

Volha Kavalenka. Playing Dolls, Etc (p. 34).
The well known Belarusian art critic analyses the exhibition "Christmas Dreams" at the National Art Museum. She remarks upon the elated atmosphere of happy anticipation of a holiday that prevailed in the halls of the museum at that time.

Mikhas Tsybulski. The Warmth of Emotional Generosity (p. 38).
A feature which introduces the readers to the creative work of the Vitsiebsk painter Viachaslaw Shamshur, one of the few modern artists who consistently work in pastel technique.

Haliya Fatykhava. Personality Is Moulded By Work (p. 40).
"Mikola Taranda's name is familiar to everyone in the Orsha Area, where he has lived and worked for nearly thirty years. The artist lovingly paints flowers. For Mikola Taranda, they are like women. The exquisite beauty of roses makes his soul sing..." says Haliya Fatykhava about the hero of her article.

Alex Strel. The Lost God* (p. 42); *Andrei Akhmetshyn. The Garden of Eden in Everyone's Heart (p. 44).
Two reviews of the "The Lost Paradise", a production of the play by the young Belarusian dramatist Andrei Kureichyk on the stage of the Kupala Theatre. While the first appraisal is predominantly positive, the other one contains serious criticism of both the play and the performance.

V.S. "Na Myshantsy" Theatre (p. 46).
A paragraph on an amateur company at a vocational agricultural school, which exists in the village of Novaya Mysh of the Baranavichy District.

Anastasia Saprankova. Mikhail Yelski's Creative Work As a Composer (p. 47).
"The range of Yelski's creative work (around 100 compositions) and the variety of genres allow us to assert that he is one of the most talented masters of the 19th century who made a remarkable contribution to the domestic musical art," writes the author of the article about the well known musician.

Natallia Latushka. The Unique Phenomenon (p. 49).
A review of the book "From the History of Musicology in Belarus", which came out at the Belaruskaya Navuka Publishing House in 2002. This book will be interesting to all those who are not indifferent to the destiny of domestic musicology.

Larysa Tairava. The First International Competition Named After Zbynovich (p. 50).
Notes about the competition of folk instrument performers, which took place in Minsk last November. 59 contestants from Belarus, Russia, Ukraine and Yugoslavia competed in five specialities (domra, balalaika, dulcimer, bayan and accordion) for the honorary titles of laureate and prize-winner.

Viachaslaw Kalatsey, Tattsiana Pladunova. Liuban, Which Dances to the Accordion* (p. 53). *Mikola Kozienka. Dance Unites Tradition (p.54).
Both the materials discuss the district folk festival "Dancing to the Accordion", which took place in Liuban in December 2002. It was based on the regional program "Dance Folklore and Children", which was developed to support folk art, folk crafts and trades. Mikola Kozienka, the author of the conception, explains it on the pages of the magazine.

Besides, the issue carries the answers of Yadviha Hryharovich, Ales Memus and Maryia Kuletskaya to the questionnaire in connection with Mastatstva'a anniversary, and the calendar of memorable events for May 2003.

МАСТАЦТВА

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць набраны на камп'ютэры або надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Рэгістрацыйнае пасведчанне №734.

Падпісана ў друк 10.04.2003. Фармат 60x90 $^{1}/_{8}$. Папера афсетная. Друк афсетны. Гарнітура «GaramondNarrowC» Ум. друк. арк. 7,00. Ул. -выд. арк. 8,68. Тыраж 781. Зак. 762.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

На першай старонцы вокладкі:
Андрэй Шчукін, Дзяніс Нядзельскі, Марыя Капілава, Аляксандр Барташэвіч, Наталля Сідарава, Тамара Ганчарова.
Без назвы.
Каляровае фота, камп'ютэрная графіка. 2002.

Май 2003

1

90 гадоў з дня нараджэння **Абрама Іосіфавіча Кроля** (1913 – 1990), жывапісца,

85 гадоў з дня нараджэння **Віктара Фёдаравіча Казачэнкі** (1918 – 1998), жывапісца,

80 гадоў з дня нараджэння **Якава Паўлавіча Яравога**, харавога дырыжора, заслужанага артыста Рэспублікі Беларусь,

60 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Віктаравіча Раманоўскага** (1943–2002), жывапісца.

2

110 гадоў з дня нараджэння **Аркадзя Львовіча Бяссмертнага** (1893 – 1955), скрыпача, дырыжора, педагога, заслужанага артыста БССР.

4

60 гадоў з дня нараджэння **Аляксея Паўлавіча Багустава**, жывапісца.

6

50 гадоў з дня нараджэння **Віктара Ііядоравіча Каралёва**, мастака.

7

75 гадоў з дня нараджэння **Алега Васільевіча Махнюка**, беларускага мастака. Жыве ў ЗША.

8

70 гадоў з дня нараджэння **Ніны Сцяпанаўны Давыдзенкі**, артысткі балета, народнай артысткі Беларусі.

10

120 гадоў з дня нараджэння **Янкі Маўра** (сапр. Іван Міхайлавіч Фёдараў) (1883 – 1971), пісьменніка, аднаго з пачынальнікаў беларускай дзіцячай літаратуры, заслужанага дзеяча культуры БССР,

100 гадоў з дня нараджэння **Марка Міхайлавіча Моіна** (1903 – 1969), акцёра, рэжысёра, заслужанага артыста БССР,

70 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Ільіча Вітко**, жывапісца.

13

70 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Міхайлавіча Кішчанкі** (1933 – 1997), жывапісца, народнага мастака Беларусі.

15

85 гадоў з дня нараджэння **Барыса Міхайлавіча Пенчука**, дырыжора, педагога, народнага артыста Беларусі,

60 гадоў з дня нараджэння **Карнея Іосіфавіча Аляксеева**, скульптара.

20

80 гадоў з дня нараджэння **Івана Міхайлавіча Сталярова**, мастака, педагога.

21

95 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Хрысанфавіча Даўгялы** (1908 – 1978), жывапісца,

75 гадоў з дня нараджэння **Івана Васільевіча Козела** (1928 – 1970), драматурга.

22

70 гадоў з дня нараджэння **Рычарда Пятровіча Бутвілоўскага** (1933 – 1977), кампазітара,

50 гадоў з дня нараджэння **Раісы Паўлаўны Клімковіч**, мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

25

70 гадоў з дня адкрыцця Нацыянальнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета Рэспублікі Беларусь.

27

50 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Аляксеевіча Бараненнікава**, скульптара.

ІНДЭКС 74958

Андрэй Шчукін, Дзяніс Нядзельскі,
Марыя Капілава, Аляксандр Барташэвіч,
Наталля Сідарава, Тамара Ганчарова.
Без назвы.
Каляровае фота, камп'ютэрная графіка. 2002.



ISSN 0208–2551. МАСТАЦТВА. 2003. № 4. 1–56

МАСТАЦТВА